

ENGAGEMENTS DE LA FORME.
FRANCE ET ITALIE/ 1950-1965
Une sociolecture des œuvres de Claude Simon et Carlo
Emilio Gadda

by
Cecilia Benaglia

A dissertation submitted to Johns Hopkins University in conformity with the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Baltimore, Maryland
Février, 2017

©2017 Cecilia Benaglia
All Rights Reserve

Dissertation abstract

The dissertation explores the relationship between literature and politics in France and Italy within the context of the historical and political crises that followed the Second World War. More precisely, the work at hand examines the historical shift that occurred in the understanding of what makes literature “legitimate”: while at the end of the war the dominant, or normative, literature was the committed (“engagée”) one defined by Jean-Paul Sartre, the two following decades witnessed the emergence of literary practices that instead conferred ideological value on formal experimentation. I focus on two writers, Claude Simon and Carlo Emilio Gadda, who both rejected the figure of the “committed intellectual,” and yet gave shape to innovative forms of ethical engagement while taking a stand in contemporary debates on authorial responsibility. Taking a sociological approach, my reading sheds new light on an overlooked aspect of the works of these authors, namely, their social dimension and the ways in which their writing and formal experimentations interacted with such mid-century ideologies as fascism and socialism. The dissertation also studies Simon’s and Gadda’s works in a new way by situating them in a transnational space, an approach which has yet to receive in-depth attention.

This dissertation has a two-fold goal; on the one hand, it re-examines the works of Simon and Gadda from a social and political perspective, in opposition to the received view that portrays them as apolitical. On the other hand, it participates in the comparative project of re-reading well-established national literary traditions (here, French and Italian), from a transnational and global vantage point. Carlo Emilio Gadda and Claude Simon, despite the distance between their works and the fact that they never met, appear

to be part of the same moment in the evolution of literary discourse. They struggled with a similar set of questions informing the literature of the post-war decades, and offered comparable solutions concerning the literary treatment of political and historical topics. I argue that in order to fully grasp the shift in the perception of the political value of modern literature that Simon and Gadda represent, we should understand it as the result of dynamics taking place not only in their national fields, but also at the European scale.

à Anna

Dissertation abstract	ii
INTRODUCTION	1
1. Un changement dans la bourse des valeurs littéraires	1
2. France et Italie dans le champ transnational.....	6
3. Une « troisième » voie littéraire.....	10
4. Une perspective sociocritique	15
5. Corpus d'étude	20
CHAPITRE 1 - Le champ transnational : France et Italie	24
1. Introduction	24
1.1 De l'engagement à sa remise en question.....	24
1.2 Synchronisations littéraires. Gadda et le Nouveau Roman	37
2. Deux trajectoires dans l'espace transnational.....	46
2.1 Carlo Emilio Gadda dans l'après-guerre : entre néo-réalisme et néo-avant-garde	47
2.1.1 De la guerre civile à la Libération	49
2.1.2 La crise et les institutions de la vie littéraire : le champ après 1945.....	52
2.1.3 La crise et les institutions littéraires	57
2.1.4 Réception par la neoavanguardia et consécration	64
2.2 Claude Simon : entre roman engagé et Nouveau Roman	66
2.2.1 Héritages familiaux, formation et premiers romans.....	67
2.2.2 Le tournant des années 1950.....	72
2.2.3 Engagement et confrontation avec l'existentialisme.....	78
3. Contre-engagement : posture et éthos	89
3.1 Le modèle Céline : le styliste contre l'intellectuel	92
3.2 Réticences et résistances vis-à-vis de l'assertion.....	97

3.3 Écrivain – artisan.....	107
CHAPITRE 2 - L'unité du champ transnational du point de vue théorique.....	116
1. Baroque : migrations géographiques et disciplinaires d'une notion	117
1.1 Un palimpseste sémiotique	118
1.1.1 France : la montée du baroque entre « génie classique » et structuralisme.....	121
1.1.2 Italie, le baroque contre le mythe de la décadence.....	126
1.2 Importations littéraires.....	133
1.2.1 Gadda et l'encombrante étiquette de baroque	135
1.2.2 Simon, expérimentation entre littérature et peinture.....	137
1.2.3 L'écriture baroque dans le champ français	139
1.2.4 Le baroque contre l'italien moyen	143
2. Une constellation de notions	147
2.1 France – une « décennie formaliste »	150
2.2 Italie, la stylistique et la philologie à la source du structuralisme	156
2.3 Théorie et littérature	166
3. Dispositifs formalistes : la théorie à travers les œuvres	172
4. La défamiliarisation comme procédé rhétorique	186
CHAPITRE 3 - Le monde social comme représentation	197
1. Introduction.....	197
1.1 Modalités du rapport à l'histoire et au politique.....	201
1.2 Le monde social comme représentation	205
1.3 Sonographier le monde social	210
1.4 <i>Images sociales, foyers idéologiques</i>	212
2. Gadda et le monde social	215

2.1 Imaginaire de la langue et fascisme.....	215
2.1.1 La parole, première institution sociale : politiques linguistiques fascistes	216
2.1.2 Echolalie et automatismes de langage.....	220
2.1.3 Propriété privée et propriété langagière	227
2.1.4 Une langue hyperpublique.....	232
2.2 Calvino lecteur de Gadda dans le contexte théorique des années 1960.....	236
2.3 <i>Hypertaxe</i> et instinct de la combinaison	242
2.3.1 Éthique et combinatoires sociales	249
2. 4 L'analyse des apparences	259
2.4.1 L'affreux pastis de la rue des Merles	266
2.4.2 Narrer en ventriloque	270
2.4.3 Des phrases-monde	276
3. Simon et le monde social	290
3.1 Une connaissance pratique du monde social – <i>Le Vent</i> et <i>L'Herbe</i>	299
3.2 La représentation comme simulacre – <i>La Route des Flandres</i>	317
3.3 La révolution en miettes – <i>Le Palace</i>	328
3.3.1 Lecture des journaux en temps de crise politique	331
3.3.2 Le cortège, un objet symbolique.....	338
3.4 Matrice figurale et systèmes symboliques	343
Conclusion.....	349
Bibliographie	365
I. Œuvres / Corpus principal	365
II. Bibliographie critique sélective sur les auteurs du corpus	366
Carlo Emilio Gadda	366

Claude Simon	372
Entretiens	372
Textes critiques et revues	373
III Bibliographie sur la méthode.....	378
Ouvrages de sociologie de la littérature et de <i>sociocritique</i>	378
IV. Bibliographie critique générale.....	382
Engagement / engagement de la forme	382
Baroque	387
Fascisme/ témoignage.....	388
Formalisme/ Etrangement	389
Autres ouvrages consultés.....	393
Sites consultés	397
CURRICULUM VITAE	399

INTRODUCTION

1. Un changement dans la bourse des valeurs littéraires

« Il est aussi absurde de reprocher [à l'écrivain] de s'enfermer dans sa tour d'ivoire, comme on dit, qu'aux abeilles dans leur ruche de cire, ou aux chenilles dans leur cocon »¹. Par ces mots, Marcel Proust mettait en avant un paradoxe qui acquiert une pertinence remarquable à partir environ de la moitié des années 1950. Dans cette période, l'ensemble des prescriptions qui régissent l'espace restreint de la production littéraire se modifie et une transition dans le discours dominant censé définir ce qu'est la littérature devient visible : contre l'obligation d'être « engagée », des positions prônant ce qu'on a appelé un « engagement de la forme » s'affirment. Dès lors, l'image de la tour d'ivoire, abri isolé pour l'écrivain, se transforme en *atelier* pour retrouver une nouvelle légitimité. La tour d'ivoire est revendiquée en tant que lieu de travail qui n'est plus coupé du monde, et à l'intérieur duquel, au contraire, l'écrivain repense et réinvente ce même rapport au monde, qui reste pour lui un objet de réflexion pressant. Parallèlement, la notion et la pratique de la littérature engagée tombent dans la routine et sont perçues comme pouvant être facilement rachetées par des forces hétéronomes, de nature à la fois politique et économique. En Italie, écrivant en 1963, Eugenio Montale dénonce cette situation de la manière suivante :

¹ *Esquisses XXVII*, Tome IV, p. 838, cité par F. Schuerewegen, « Joueurs de flûte (Proust) », dans *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècle)* sous la direction de J. Kaempfer, S. Florey et J. Meizoz, Lausanne, Editions Antipodes, 2006, pp. 75-88.

Jamais comme aujourd'hui on a tant insisté sur le thème de l'homme aliéné, et le terme lui-même est devenu une clé qui ouvre toutes les portes. Jamais on n'a tant protesté contre la massification de l'individu et contre la déshumanisation de l'art. Mais ce qui était prévisible s'est enfin réalisé : la protestation elle-même, vidée de tout contenu et transformée en cliché, est devenue matière d'art ou de succédané d'art, au point qu'aujourd'hui un livre ne pourrait pas avoir du succès sans renfermer une apparence de dénonciation. Il existe une industrie de l'engagement, qui peut assumer des traits non nécessairement idéologiques ou politiques².

Portées, entre autres, par la conscience du risque d'une *industrie de l'engagement*, les formes de contestation de ce modèle ne font que se multiplier à partir de la moitié des années 1950, période qui marque le début du « reflux » de la notion³. Ce qu'on observe au cours de ces deux décennies est, en somme, une transformation majeure dans la « bourse des valeurs littéraires »⁴ ; une mise en question du modèle culturel dominant, dont les modalités et la nature ne peuvent être comprises qu'à travers un travail de reconstruction historique. La question pourrait être formulée simplement de la manière suivante : comment est advenu le passage de Jean-Paul Sartre, et de la conception de la

² E. Montale, « Oggi e domani », dans *Auto da fé*, Milano, Il Saggiatore, 1966 p. 191. V.I. « Mai come oggi si è tanto insistito sul tema dell'uomo alienato, e la parola stessa è diventata un grimaldello che apre tutte le porte. Mai si è tanto protestato contro la massificazione dell'individuo e contro la disumanizzazione dell'arte. Ma è anche accaduto quel che era prevedibile : la protesta stessa, svuotata di ogni contenuto e diventata cliché, si è fatta materia d'arte o di surrogato d'arte, tanto che oggi non si comprenderebbe il successo di un libro che non contenesse l'apparenza di una denuncia. Esiste un'industria dell'engagement e questo impegno può assumere caratteri non necessariamente ideologici o politici ». Nous traduisons.

³ Voir B. Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 280.

⁴ C'est une expression utilisée par Paul Valéry : « Vous voyez comment j'emprunte le langage de la bourse. Il peut paraître étrange, adapté à des choses spirituelles ; mais j'estime qu'il n'y en a point de meilleur, et peut-être qu'il n'y en a point d'autre pour exprimer les relations de cette espèce, car l'économie spirituelle comme l'économie matérielle, quand on y réfléchit, se résument l'une et l'autre fort bien dans un simple conflit d'évaluations [...]. Je dis qu'il y a une "esprit", comme il y a une valeur pétrole, blé ou or. J'ai dit valeur, parce qu'il y a appréciation, jugement d'importance et qu'il y a aussi discussion sur le prix auquel on est disposé à payer cette valeur : l'esprit », cité dans P. Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, pp. 31-32.

littérature dont il est le représentant, à Alain Robbe-Grillet et à la conception de la littérature qu'il a promue ? Si le tournant des années 1950 et l'opposition à la littérature engagée doivent être insérés dans l'histoire longue du « mouvement d'autonomisation par rapport à la morale publique et aux cadres idéologiques » dont parle Gisèle Sapiro, et qui trouve son origine dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, il présente aussi des spécificités qui demandent à être étudiées à travers une approche synchronique⁵. Chaque période historique, en effet, si elle n'offre souvent qu'une nouvelle variante d'un même ensemble de problématiques, ré-agence celles-ci, toujours, d'une manière spécifique.

Dans l'après-guerre, le poids des débats politiques sur la littérature s'accroît et un *discours* de l'engagement, à la fois idéologique et poético-esthétique, prend sa forme distinctive, incarné principalement par Jean-Paul Sartre⁶. Comme le remarque Benoît Denis, en posant la question « Qu'est-ce que la littérature ? », il s'agissait moins, pour Sartre, de fournir la définition de l'essence de celle-ci, que d'établir les termes de ce qui devait devenir la littérature légitime de son temps. C'est surtout grâce à la position hégémonique que Sartre occupait dans le champ intellectuel de l'époque que sa définition a pu s'imposer comme la seule valable tout au long de plus d'une décennie⁷. Le mouvement de contestation de ce discours dominant est à son tour aussi spécifique de ces décennies ; loin de se limiter à quelques voix isolées, il concerne une partie considérable

⁵ Voir G. Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil 2011, p. 719. C'est en effet au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle qu'on date, à la suite des analyses notamment de P. Bourdieu à partir desquelles Sapiro travaille, la formation, en France, d'un champ littéraire autonome, relativement indépendant vis-à-vis des champs politiques et économiques. On peut analyser la question de l'engagement littéraire au XX^e siècle à partir de ce cadre historique, en considérant l'étape « formaliste » qui caractérise en particulier l'après-guerre, comme le prolongement de la tentative d'autonomiser la recherche littéraire vis-à-vis des intrusions de la sphère politique.

⁶ Cf B. Denis *Engagement et littérature*, *op. cit.*, qui observe : « il faut ainsi souligner que l'hégémonie sartrienne est avant tout celle d'un discours sur la littérature et beaucoup moins celle d'une esthétique littéraire, au sens où, avec l'engagement, s'imposerait une série d'impératifs stylistiques et formels contraignants », p. 268.

⁷ Voir B. Denis *Engagement et littérature*, *op. cit.* Ainsi que A. Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes*, Paris, Minuit, 1985.

du champ français de l'époque. L'image souvent utilisée d'une opposition entre littérature engagée et Nouveau Roman risque alors d'être trompeuse, car elle cache comment la remise en question du postulat sartrien a été opérée par des écrivains non-affiliés à cette mouvance et a trouvé souvent son origine dans des périodes précédant le tournant des années 1950. C'est le cas, pour ne donner que quelques exemples, de Jean Paulhan revendiquant le « droit à l'aberration » de l'écrivain, ou encore de Maurice Blanchot et de George Bataille concevant la littérature comme une « négativité sans emploi »⁸, tous des écrivains dont les positions et les pratiques doivent avoir leur place dans l'histoire de l'idée moderne d'une responsabilité des formes littéraires.

Si notre travail s'en nourrit grandement, notre propos n'est pas, toutefois, d'écrire cette histoire, ni de reconstruire les débats de l'époque autour de cette question⁹. Il s'agira plutôt, dans une démarche comparatiste, de montrer la pertinence de ces débats pour l'étude de l'espace italo-français, et d'en retenir les aspects significatifs afin d'étudier les œuvres et les prises de position des écrivains de notre corpus. Si la critique et l'histoire littéraires semblent avoir déjà enregistré ce changement dans l'échelle des valeurs, elles n'ont peut-être pas encore pris toute la mesure des liens qu'il entretient avec la production contemporaine des œuvres littéraires elles-mêmes¹⁰. Au fur et à mesure que la distance historique augmente, il devient de plus en plus clair que, plutôt que d'un refus

⁸ Voir chapitre « Les résistances à Sartre », dans *Engagement et littérature*, op. cit., p. 273. Voir aussi le chapitre « Historique des notions d'engagement et de désengagement depuis l'époque de la "modernité littéraire" », dans T. J. Laurent, *Le Roman français au croisement de l'engagement et du désengagement (XX^e et XXI^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2015, pp. 25-70.

⁹ Des travaux récents reviennent sur cette problématique, voir, entre autres, S. Servoise, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

¹⁰ A l'heure actuelle, il n'existe pas encore d'études approfondies sur cette période et cette question, surtout dans une perspective comparatiste. Dans l'ouvrage de Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, op. cit., on trouve les bases d'une analyse de la période des années 1950, qui n'est abordée toutefois que rapidement dans la conclusion.

complet, la mise en cause de la littérature engagée a consisté principalement en un renouvellement de la problématique politique. Ce renouvellement, qui a été caractérisé par un « déplacement des interrogations thématiques vers des questions formelles »¹¹, a donné un nouvel élan à l'expérimentation littéraire, en devenant l'un des moteurs pour l'émergence d'une série d'esthétiques et de formes romanesques nouvelles.

Dans le but de contribuer à l'analyse des liens entre la production littéraire et le changement advenu dans la définition de la responsabilité du métier d'écrivain, nous avons décidé de nous pencher sur deux cas d'étude. Nous étudierons les trajectoires et les œuvres de Carlo Emilio Gadda et de Claude Simon, puisqu'ils incarnent l'idée, et la pratique, d'un engagement de la forme d'une manière particulièrement saisissante. Leurs œuvres offrent des « solutions » pour traiter du monde socio-politique qui engagent un savoir qui est formel et sensible avant qu'idéologique. Il s'agit de deux écrivains appartenant à deux champs nationaux différents, mais qui se sont trouvés confrontés à un ensemble de questionnements similaires, par rapport auxquels ils nous semblent avoir offert des solutions à maints égards comparables.

¹¹ A. Gefen, « Responsabilité de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », dans *Forme de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècle)* sous la direction de J. Kaempfer, S. Florey et J. Meizoz, Lausanne, Editions Antipodes, 2006, pp. 75-83. Cette idée, alors une intuition, était déjà présentée par Barthes en 1963 : « [...]il faut attendre que l'histoire se laisse elle-même lire dans sa profondeur [...] ; ce qu'il y a *sous* la littérature déclarativement engagée et *sous* la littérature apparemment inengagée, et qui est peut-être commun, ne pourra être lu que plus tard ; il se peut que le sens historique ne surgisse que le jour où l'on pourrait grouper, par exemple, le surréalisme, Sartre, Brecht, la littérature « abstraite » et même le structuralisme, comme autant de *modes* d'une même idée », « Littérature et signification », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 271.

2. France et Italie dans le champ transnational

La volonté de proposer une étude comparée se fonde sur le constat des liens, de plus en plus importants au XX^e siècle, qui s'établissent entre les littératures européennes et, en particulier, d'un rapport privilégié existant, à cause de l'intensité des échanges, entre le champ italien et le champ français. Concernant le premier, périphérique vis-à-vis du deuxième, cette confrontation s'avère fondamentale pour comprendre pleinement l'histoire de la littérature italienne, en particulier en relation avec la problématique qui nous occupe. Au lendemain de la guerre, la question de la littérature engagée est en effet au centre des soucis de la plupart des intellectuels italiens. Ceux-ci la traitent avec un regard toujours attentif aux expériences françaises, et ne manquent pas d'influencer ces dernières en retour¹². Concernant les deux écrivains au centre de notre recherche, s'il n'y a pas d'échanges directes attestés entre Carlo Emilio Gadda, les écrivains associés au *Nouveau Roman* et Claude Simon, le parallèle entre ce « traditionaliste devenu fou »¹³ et les recherches des romanciers français semble être perçu et établi par les contemporains eux-mêmes, au moins en Italie¹⁴. L'intérêt d'une analyse comparée entre ces deux écrivains ne se trouverait pas tant, toutefois, dans l'objectif d'établir des connections inter-

¹² Voir en particulier A. Boschetti, « La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970) », dans *Allegoria*, n. 55, 2007. Concernant le rapport centre-périphérie voir, entre autres, P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

¹³ C'est la définition que donnait de Gadda Tommaso Landolfi ; voir T. Landolfi, *Del meno. Cinquanta elzeviri*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 172.

¹⁴ Vont dans cette direction les interventions d'Angelo Guglielmi : voir en particulier l'article titré « Il nuovo realismo », dans *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 9-18, et « La riscoperta di C. E. Gadda negli anni 1960 », dans *Gadda : progettualità e scrittura*, a c. di M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 19-30. Renato Barilli, écrivain et critique, qui dans les années 1970 participe aux réunions et débats des nouveaux romanciers (il est présent, par exemple, au colloque de Juillet 1970 tenu au Centre Cerisy-la-Salle : voir *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, 2 vols., Paris, Union Générale d'Éditions, 1970), voit volontiers en Gadda l'écrivain italien qui est en train d'explorer à l'époque des voies de recherche similaires ou parallèles à celles de ces écrivains français. Pour une analyse plus approfondie voir le premier chapitre de cette thèse.

textuelles, que de considérer, plutôt, la manière dont ils font face à des changements similaires, tout en suivant les logiques distinctes et les traditions propres à leurs positions et à leurs champs respectifs. Il s'agira également d'interroger les lectures critiques et le type de réception qui ont pu fonder la comparaison entre Gadda et les nouveaux romanciers français, proposée par certains critiques/écrivains italiens.

Suivant le modèle théorique proposé par Pierre Bourdieu, il existe une homologie entre les propriétés d'un ouvrage et la position de l'auteur dans le champ de sa production, homologie qui invite à lire les choix stylistiques, formels et thématiques à la lumière des dynamiques collectives et à ne pas « séparer la pulsion expressive de la logique spécifique du champ »¹⁵. Toute analyse des œuvres demande donc une contextualisation préalable, qui, dans la perspective franco-italienne, doit advenir deux fois : par rapport à la position de ces auteurs dans leur champ national d'abord, et par rapport à la position de ce champ dans le contexte plus large de l'espace international, ensuite. Mais le champ n'est pas une réalité donnée, il existe avant tout dans les têtes des acteurs, écrivains, critiques, traducteurs etc., d'une certaine période historique. Il s'agira donc de repérer les éléments et les raisons qui sont à la base d'« effets de champ »¹⁶, capables de fonder la perception, ressentie entre France et Italie à cette époque, d'un espace commun des possibles et des pensables littéraires. Nous utiliserons donc la notion de champ littéraire comme instrument d'analyse, et non pas en tant que réalité historique constituée, et

¹⁵ Voir en particulier P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, en particulier le chapitre « Le point de vue de l'auteur », p. 351-462 ; citation p. 447.

¹⁶ Voir A. Boschetti, « Pour un comparatisme réflexif », dans *L'Espace culturel transnational*, sous la direction d'A. Boschetti, Nouveau Monde éditions, 2010, pp. 7-51, p. 47, qui met en garde contre les risques d'un usage « naturalisant » de la notion de champ : « Dans la mesure où cette notion se banalise, le risque augmente qu'on la naturalise, en oubliant que les modèles théoriques sont des artefacts, liés à la réalité par un rapport d'analogie. Il suffit de glisser du substantif à la substance pour tomber dans le paralogisme ontologique, qui peut faire accéder à l'existence des choses qui n'existent pas, en produisant des représentations collectives perçues comme des réalités ».

comme un outil à mettre à l'épreuve, avec l'objectif, dans une perspective transnationale, d'instaurer une dialectique entre l'ancrage local des pratiques littéraires de ces écrivains, et l'espace européen dont ils font partie.

Le modèle de l'*histoire croisée* proposé par M. Werner et B. Zimmermann nous fournit également des instruments permettant de focaliser l'attention, à travers l'analyse de cas, sur les processus de transformation communs aux espaces culturels français et italien¹⁷. Le projet d'*histoire croisée* partage avec la comparaison traditionnelle, ou d'autres approches plus novatrices tels les *Connected Studies*, l'idée de « reconnecter » des histoires séparées, en particulier avec l'objectif de revoir la légitimité des frontières nationales. Il vise donc à saisir et à mettre en lumière des liens, là où ils ne sont pas facilement visibles ou n'ont pas été repérés avant, entre contextes, écrivains ou acteurs historiques qui n'ont jamais été étudiés en relation les uns avec les autres. Mais ce projet nous intéresse, de plus, puisqu'il pose d'une manière explicite la question du point de vue et de la place du chercheur dans la construction de l'objet d'analyse.

Si l'on s'en tient au schéma de base de l'opération cognitive, la comparaison suppose un point de vue extérieur aux objets qui sont comparés [...]. Or nous savons pertinemment qu'en matière d'observation des faits de société et de culture, ce point de vue, s'il paraît théoriquement pensable, est inaccessible dans la pratique de la recherche. Le chercheur est toujours, d'une manière ou d'une autre, partie prenante du champ d'observation ; il a investi son objet, ne serait-ce que par sa langue, par les catégories et les concepts qu'il utilise, par son expérience historique, par les savoirs préalables auxquels il se réfère, etc. Sa position est donc décentrée¹⁸.

¹⁷ Voir M. Werner et B. Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003/1 58e année, p. 7-36. Voir aussi A. Boschetti, « Pour un comparatisme réflexif », dans *L'Espace culturel transnational*, *op.cit.*.

¹⁸ *Ibid.* p. 11.

Le geste comparatiste demande en effet de réfléchir à cette position, qui est aussi la position dans laquelle nous nous sommes trouvée en construisant ce travail. Elle nous apparaît comme décentrée ou déséquilibrée, en ce qu'elle oscille constamment entre un point de vue ancré dans l'espace italien et un point de vue ancré dans l'espace français. Elle s'efforce d'articuler ces points de vue ensemble, à la fois par rapport aux traditions critiques au sein desquelles nous avons forgé nos instruments d'analyse et par rapport à la réception critique qui accompagne les œuvres des écrivains de notre corpus. Le point de vue exprimé dans et par le présent travail est donc situé dans une sorte d'espace intermédiaire, qui serait quelque chose de différent et de plus complexe qu'une superposition de deux espaces nationaux. C'est bien ce que M. Werner et B. Zimmermann appellent l'espace transnational, qui nous apparaît ainsi à la fois comme le lieu d'observation et l'objet observé. Werner et Zimmermann conçoivent celui-ci

en tant que niveau qui se constitue en interaction avec les précédents et qui génère des logiques propres, avec des effets en retour sur les autres logiques de structuration de l'espace. Loin de se limiter à un effet de réduction macroscopique, l'étude du transnational fait apparaître un réseau d'interrelations dynamiques, dont les composantes sont en partie définies à travers les liens qu'elles entretiennent et les articulations qui structurent leurs positions¹⁹.

¹⁹ *Ibid.* p. 23. La question du point de vue joue un rôle important dans la critique que Werner et Zimmermann formulent contre le comparatisme traditionnel. Celui-ci est critiqué pour son manque de réflexivité, car il « postule l'existence d'un point de vue extérieur permettant à la fois de construire des objets comparables et de leur appliquer des questionnaires analytiques communs ». Ils invitent le chercheur, au contraire, à tenir compte de sa propre implication dans le processus étudié[...]. À la différence de la simple restitution d'un « déjà là », l'histoire croisée insiste sur ce qui, dans une démarche auto-réflexive, peut être générateur de sens », *ibid.* pp. 26 et 36.

L'*histoire croisée* se présente, ensuite, comme une histoire à géométrie variable qui recoupe en partie le projet présenté par Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres*²⁰, où elle propose d'approcher l'espace mondial comme une structure ne se réduisant pas à l'addition d'éléments nationaux. Celle-ci serait plutôt la somme des conflits marquant les espaces nationaux, dont les patrimoines littéraires sont soumis à une sorte de dénationalisation. L'histoire littéraire qui résulte de cette approche est, à ses yeux, un objet hétérogène, dont les éléments constitutifs sont difficilement harmonisables entre eux, et qui demande une nouvelle perspective, dans laquelle « les discordances, les désaccords et les décalages entre littératures nationales ou entre les mouvements littéraires pourraient se révéler au moins aussi féconds que les concordances et les ressemblances »²¹.

3. Une « troisième » voie littéraire

Une des distinctions majeures qui s'imposent à l'intérieur de l'espace mondial de la République des lettres telle que la conçoit Casanova est celle entre écrivains nationaux et écrivains internationaux, entre passeurs de frontières et gardiens de celles-ci :

la configuration interne de chaque espace national est homologue de celle de l'univers littéraire international : elle s'organise aussi selon l'opposition entre le secteur le plus littéraire (et le moins national), et la zone la plus dépendante politiquement, c'est-à-dire selon l'opposition entre un pôle autonome et cosmopolite, et un pôle hétéronome, national et politique [...] Autrement dit, il y a homologie de structure entre chaque champ national

²⁰ *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

²¹ P. Casanova, « La littérature européenne : juste un degré supérieur d'universalité ? », dans *L'espace intellectuel en Europe*, op. cit. p. 247.

et le champ littéraire international [...]. Les écrivains qui revendiquent une position (plus) autonome sont ceux qui connaissent la loi de l'espace littéraire mondial et qui s'en servent pour lutter à l'intérieur de leur champ national et subvertir les normes dominantes²².

Qu'est-ce qu'on gagne à lire les œuvres et les positions de Carlo Emilio Gadda et de Claude Simon dans une telle perspective ? Tout en n'ayant pas des profils de passeurs, ces deux écrivains nous semblent appartenir pleinement à la catégorie des écrivains « autonomes internationaux », qui « connaissent la loi de l'espace littéraire mondial et s'en servent pour lutter à l'intérieur de leur champ national et subvertir les normes dominantes »²³. Ils appartiennent en effet au pôle autonome de leurs champs respectifs et proposent une littérature de recherche qui a comme modèles et points de repère les œuvres des écrivains appartenant à leur tour à l'espace mondial. Par leurs choix stylistiques, leur écriture s'ouvre aux expérimentations qui se font à l'étranger, les absorbe, entre en dialogue avec elles et contribue à les importer dans l'espace national²⁴. Notre travail se fonde sur l'hypothèse d'une homologie existant entre leurs positions, visible à un certain moment historique, homologie qui a été perçue par leurs contemporains eux-mêmes. Un des enjeux de notre analyse est ainsi celui de considérer deux écrivains revendiqués comme nationaux par leurs littératures respectives et de les faire sortir de ce confinement dans lequel ils sont souvent gardés, en lisant certains

²² *Ibid.*, pp. 163-164.

²³ *Ibidem*.

²⁴ On peut considérer Simon, par exemple, comme un écrivain qui prolonge l'importation en France de William Faulkner, entamée dans les années 1930 par E. M. Coindreau, Sartre et d'autres écrivains, car il incorpore les techniques d'écriture du romancier américain dans ses propres textes, en actualisant sa présence dans le roman français. Concernant la mouvance du Nouveau Roman prise dans son ensemble, si elle a été perçue longtemps comme un phénomène français, elle apparaît aujourd'hui plutôt comme l'expression d'un rapport à la langue qui ne pourrait pas se comprendre sans garder à l'esprit le fait que la plupart des écrivains qui y sont associés ne sont pas nés en France. Quant à Gadda, il est considéré comme l'un des rares écrivains italiens du XX^e siècle en syntonie profonde avec la littérature contemporaine étrangère et pour qui les comparaisons sont à chercher avant tout en dehors de l'espace national. Sans compter le fait qu'il a également exercé une activité de traducteur, surtout à partir des années 1940.

aspects centraux de leurs œuvres à la lumière des dynamiques et des problématiques transnationales.

D'autres écrivains auraient pu faire partie de notre corpus, en particulier Samuel Beckett et Louis-Ferdinand Céline, dont les trajectoires sont plus proches de celle de Carlo Emilio Gadda et qui font déjà l'objet d'une étude comparée avec ce dernier²⁵. Il nous a semblé, toutefois, que la direction que leurs œuvres prennent dans le deuxième après-guerre les éloignait de la problématique au centre de notre recherche. Le projet beckettien d'invention d'un langage autonome et visant le degré d'abstraction le plus élevé possible présente une dimension radicale qui l'éloigne des problématiques sociales et politiques et qui est absente de l'œuvre gaddienne. Le statut bilingue de son œuvre demande, de plus, une approche très différente de celle impliquée dans l'analyse de la multiplicité de langages caractérisant l'œuvre de l'écrivain italien. Quant à Céline, sans compter le fait qu'il existe déjà des travaux comparatistes portant sur le lien entre son œuvre et l'œuvre gaddienne, sa position idéologique dans l'après-guerre représente également un cas extrême qui se prête mal à des comparaisons et se soustrait, *in fine*, aux problématiques que nous affrontons. Sa position nous semble éclaircir, toutefois, un nombre important d'aspects visibles chez les écrivains de notre corpus, ainsi qu'une certaine attitude vis-à-vis de l'activité littéraire qui caractérise une partie du champ à partir des années 1950. Nous nous efforcerons ainsi de faire ressortir l'importance de Céline qui, en période d'épuration ou de post-épuration, fait valoir la recherche formelle comme réponse aux contraintes politiques du champ et contre les implications du contenu idéologique de ses textes. Il occupe ainsi une place centrale en tant que promoteur d'une

²⁵ Voir N. Bouchard, *Céline, Gadda, Beckett. Experimental Writings of the 1930s*, Gainesville, The University Press of Florida, 2000.

posture de technicien du style qui, loin d'être isolée, sera partagée par d'autres écrivains, dont Gadda et Simon.

D'autres raisons nous ont ensuite poussée à approcher parallèlement Claude Simon et Carlo Emilio Gadda. Celles-ci ont trait à la dimension sociologique de leurs œuvres, et à la place que y est conférée aux questions historiques et politiques. Gadda et Simon construisent, en effet, des œuvres expérimentales et audacieuses, mais dont l'esprit d'expérimentation n'a rien du pur jeu « formel », au sens où la forme en serait la finalité même. Malgré l'opacité du langage littéraire, malgré l'emphase portée sur celui-ci en tant que filtre déformant et sur son pouvoir de création et de transfiguration, leurs œuvres gardent en leur centre un rapport à l'histoire. Rapport qui est ancré dans leurs trajectoires marquées par quelques-uns des conflits majeurs du XX^e siècle, tels les deux guerres mondiales et l'expérience du régime fasciste. Ne se détachant jamais de cette dimension historique et politique, leurs œuvres maintiennent, en la renouvelant, une visée réaliste. Comme le souligne Dominique Viart en parlant de Simon,

cet écrivain, qui, comme le narrateur le confie à la fin de *L'Acacia*, a relu tout Balzac, met en scène à sa façon une bien insistante « comédie humaine ». Toute une galerie de portraits ressort des romans : paysans, militaires – gradés ou non –, aristocratie désargentée, mondanités de province, juifs du sentier, gitans des marches d'Espagne, domestiques, ecclésiastiques, universitaires, tribuns politiques, peintres, poètes pédérastes...²⁶.

²⁶ D. Viart, « Sartre-Simon : de la "littérature engagée" aux "fictions critiques" », dans *Cahiers Claude Simon*, n. 3, 2007, Presses Universitaires de Perpignan, p. 108. A. Duncan reprend ce cette même dimension en conclusion de l'introduction qu'il écrit pour le deuxième volume des *Œuvres* de Simon, récemment publié aux éditions de la Pléiade. En évoquant le brigadier de *L'Acacia*, il rappelle comment celui-ci « achète chez un bouquiniste "les quinze ou vingt tomes de *La Comédie humaine*" et les lit "patiemment, sans plaisir" » et commente : « sur une moins grande échelle, sans doute, que Balzac, mais par un travail tout aussi acharné, Simon a édifié, lui aussi, un monde parallèle, version mythique de ses propres origines, fragmentaire mais cohérent, et qui hante le souvenir », p. XXX.

De même que dans le cas de Gadda, les romans de Simon mettent souvent en leur centre l'analyse des rapports de force entre membres de classes sociales différentes, ils s'interrogent sur les effets des structures socio-économiques sur les individus et interagissent avec les multiples langages caractérisant la société de leur époque.

Pour les deux écrivains, les travaux critiques concernant cette dimension sociale et politique de leurs œuvres restent peu développés. Un récent bilan de l'état de la recherche sur l'œuvre simonienne soulignait le peu d'attention qui a été jusqu'à présent dédiée à cet aspect, pourtant central, de son œuvre²⁷. Quant à Gadda, les études soucieuses de la dimension politique de son œuvre posent essentiellement la question du fascisme, qui est évidemment décisive et occupera une partie importante de notre étude également. Mais sur ce point, il faut reconnaître que la plupart des critiques abordent cette question en utilisant une « approche judiciaire »²⁸. À travers une analyse souvent psychologique des textes, accompagnée de celle des documents historiques, cette approche vise fondamentalement à établir si Gadda a été ou non fasciste, dans un premier moment, et anti-fasciste, ensuite. Se limitant aux thématiques affrontées par les œuvres, elle laisse de côté presque entièrement la dimension discursive et linguistique à travers laquelle se

²⁷ Voir P. Dirkx et P. Mougin, qui écrivent : « le chantier des dimensions historiques, culturelles et sociales du texte telles qu'elles viennent d'être précisées, est largement en friche. Les pistes de recherche relatives à la société et à la socialité surtout demeurent dans l'ombre [...]. Sans parler de l'examen des aspects politiques d'une écriture qui, aussi sous l'effet d'une interprétation souvent formaliste du métadiscours de son auteur, est fréquemment regardée comme apolitique ou en tout cas "purement" littéraire », « Introduction », dans P. Dirkx et P. Mougin (dir.) *Claude Simon : situations*, Paris, ENS Éditions, 2011, p.17.

²⁸ Voir C. Savettieri, « Il Ventennio di Gadda », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 7, 2011.

manifeste dans ses textes le phénomène du fascisme, et plus largement la question politique²⁹.

Notre analyse visera, d'un côté, le discours que ces écrivains tiennent, directement ou indirectement, sur l'engagement littéraire ; de l'autre, elle interrogera la dimension éthique de leur écriture. Les œuvres de Carlo Emilio Gadda et de Claude Simon ont en commun le fait de questionner et de mettre en cause les idéologies de leur temps, en montrant et en réfléchissant sur la faillite d'un ensemble de valeurs et de doctrines, tels l'idéalisme, l'historicisme et l'humanisme. Mais ces postures critiques et de rejet, ne menant pas à l'indifférence ou au repli esthétique, sont au contraire le point de départ pour penser et proposer ce que Pier Paolo Pasolini appellerait une « troisième voie » littéraire. S'interroger sur l'« engagement de la forme » promu par ces écrivains revient ainsi à étudier les stratégies littéraires mises en place dans leurs œuvres pour dépasser à la fois la doctrine de l'art militant et celle du dégageant de l'avant-garde. Cela permet aussi d'explorer des façons alternatives de penser le pouvoir de la littérature ainsi que les potentialités éthiques de l'expérimentation linguistique et stylistique.

4. Une perspective sociocritique

Suivant le parti méthodologique que nous avons pris, pour arriver à comprendre le sens des détails, il faut commencer par reconstruire le contexte d'ensemble ; l'analyse des textes est toujours inséparable de l'analyse préalable de la structure du champ et de la

²⁹ Une exception à cette tendance est constituée par l'article de I. Poelemans, « La cognizione del discorso. Gadda e la metafora della virilità fascista », dans *Rivista Incontri*, Anno 27, 2012/ Fascicolo 2, pp. 51-59.

position des écrivains en son sein. Mais ces deux moments de la même recherche, s'ils sont séparés pour des raisons de présentation, sont épistémologiquement enchevêtrés, au point que le deuxième est conçu et devrait apparaître comme une « modulation particulière » du premier³⁰. Il s'agira ainsi de tenter de dépasser l'opposition traditionnelle entre lecture interne et lecture externe des œuvres artistiques, en élaborant une approche qui puisse échapper aux accusations, qui sont souvent portées contre la sociologie de la littérature, de rester à la surface des textes et d'éviter de rendre compte des faits d'écriture et de style³¹. Le champ littéraire se compose d'identités oppositives relationnelles : chaque écrivain s'y positionne par rapport à d'autres écrivains et élabore son œuvre et son style en tenant compte, souvent d'une manière spontanée, de cette opposition. Pour arriver aux œuvres à travers le prisme du champ, on peut imaginer de déplacer la focale en concentrant l'attention sur les écritures et en s'efforçant de proposer une sorte de « cartographie stylistique », qui se fonde sur une analyse conjointe des prises de positions des écrivains et de leur production discursive ou narrative³².

La sociologie de la littérature en ses déclinaisons les plus récentes met en son centre cette tentative d'articuler l'analyse interne avec l'analyse contextuelle et d'étendre le dialogue entre raisonnement sociologique et compétences philologiques et stylistiques. Il s'agit là, en effet, d'un enjeu central et d'un des défis principaux lancés aujourd'hui à ce champ en plein développement constitué par l'ensemble des approches sociales du fait littéraire. Parmi les différentes approches qui souscrivent à ce programme, nous nous

³⁰ Voir M. Werner et B. Zimmermann, « Penser l'histoire croisée » *op. cit.* p. 22.

³¹ Voir à ce propos le dernier numéro de la revue *CONTEXTES* qui est consacré précisément à l'étude et la discussion du rapport entre sociologie, sociocritique et stylistique : « Sociologie du style littéraire », *CONTEXTES*, numéro 18, 2016. Sur la dimension littéraire des recherches de Bourdieu lui-même, voir J.-P. Martin (dir.), *Pierre Bourdieu et la littérature*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2010.

³² Voir J. Meizoz, « Pierre Bourdieu et la question de la forme. Vers une sociologie du style », Colloque de Cerisy, in J. Dubois, Y. Winkin, P. Durand (dir.), *Le Symbolique et le social. La réception internationale de Pierre Bourdieu*, Presses Universitaires de Liège, 2015.

inspirons en particulier de la sociopoétique élaborée par Alain Viala, de l'analyse de la posture théorisée par Jérôme Meizoz, des travaux de Ruth Amossy et de Marc Angenot portant sur l'énonciation et l'éthos, de ceux de Nelly Wolf portant sur les enjeux sociaux des styles littéraires et enfin des travaux de Jacques Dubois portant sur « l'institution du texte littéraire »³³.

Dans un article titré « L'engagement dans la langue », Wolf pose les termes d'une recherche qui sera en grande partie la nôtre. Après avoir passé en revue les différentes acceptions de l'expression *s'engager dans la langue*, elle écrit :

il y a lieu de se demander si, en dernière instance, la langue que se fabrique l'écrivain, et qu'on peut appeler son style, n'est pas elle aussi un espace politique où viendrait s'inscrire le texte d'un engagement. Un tel engagement produirait tout son sens à l'époque démocratique. Débarrassé des cadres stylistiques d'Ancien Régime, l'écrivain y expérimente la liberté des formules linguistiques. Pour sa langue il a le choix. Et justement, en bricolant, il s'engage [...] toute langue d'écrivain recouvre donc, ou en tout cas est susceptible de recouvrir un engagement de type politique³⁴.

Détecter et analyser la dimension politique et sociale, ce qu'on a appelé aussi la *socialité* d'un texte, au niveau du langage, dans la matière même du discours, est également un des objectifs du projet sociocritique tel qu'il a été proposé par Claude

³³ Voir Viala, A. *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature l'âge classique*. Éditions de minuit, 1992, voir aussi « Effets de champ, effets de prisme », dans *Littérature*, n. 70, 1988, p. 64-71. Cf. Meizoz J., *L'œil sociologue et la littérature*, Genève-Paris, Slatkine Erudition, 2004 et R. Amossy, (éd). *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999. J. Dubois « L'institution du texte littéraire », première publication dans Neefs Jacques et Ropars Marie-Claire (dir), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Presses Universitaires de Lille, 1992, pp. 125-144. Pour une liste complète voir la bibliographie finale.

³⁴ « L'engagement dans la langue », dans *Formes de l'engagement littéraire*, Actes du colloque de l'université de Lausanne, Editions Antipodes, 2006, p. 132. Voir aussi, du même auteur, *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve-d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014 et « Pour une sociologie des styles littéraires », dans *Littérature et sociologie*, éd. P. Baudorre, D. Rabaté, D. Viart, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 81-93.

Duchet dans les années 1960, et qui visait l'explicitation de « l'inconscient social » du texte littéraire³⁵. À partir de là, il s'agira d'élaborer des *sociolectures*³⁶ capables d'expliciter la valeur sociale des formes linguistiques, des formes d'énonciation, des styles et des procédés, en approchant tous ces éléments comme des lieux où sont visibles les enjeux du champ littéraire ainsi que comme des laboratoires où sont forgées des manières inédites de penser le rapport entre production littéraire et institutions politiques, à une époque historique donnée.

La période qui s'ouvre au milieu des années 1950 nous semble représenter un moment particulièrement intéressant du point de vue de notre questionnement, car elle marque le début de la mise en discussion de l'autonomie du langage littéraire par rapport aux autres langages qui habitent l'espace social³⁷. C'est la période où la littérature entame un processus d'ouverture à l'idiome commun, renonçant aux signes de séparation de celui-ci ou les minimisant, afin de se situer au plus près de la communication. Si le refus d'un partage net entre champ des « belles lettres » et champ des autres pratiques discursives s'impose à partir des années 1970, on observe des facteurs qui préparent et laissent pressentir ce passage déjà au cours des décennies précédentes, et que les œuvres des écrivains de notre corpus nous permettent d'observer de près.

Les années 1950 et 1960 sont d'ailleurs la période où on assiste à l'introduction, en France et en Italie, des thèses des Formalistes Russes et des travaux de Bakhtine. Ceux-ci, en réfléchissant à ce qui fait le propre du langage littéraire, sa « littérarité »,

³⁵ Voir C. Duchet, « Une écriture de la socialité », dans *Poétique*, vol. 16, 1973, pp. 446-453. Voir aussi Jameson F., *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1981.

³⁶ Ce terme a été proposé par N. Wolf dans son livre *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires, op.cit.*. Voir aussi son article « Proses du Monde », dans *CONTEXTES*, 18/2016.

³⁷ Voir à ce propos G. Philippe, J. Piat [dir.], *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

conçoivent ce dernier comme distinct et fondé sur un écart par rapport à la langue ordinaire. Toutefois, l'écart, loin d'indiquer le refus total de dialogue, implique au contraire une *mise en relation* entre le littéraire et l'ensemble des discours qui traversent et habitent la société. La langue littéraire, si elle apparaît comme à part, est considérée désormais comme une transposition spéciale de la langue de tous. Elle montre donc son origine et affiche sa singularité comme le résultat d'un processus de singularisation. S'ouvre dès lors la question de savoir comment advient ce processus, comment s'opère la transposition ou, suivant le terme de Duchet, la *mise en texte* du discours social par l'œuvre littéraire, et quelles sont les modalités par lesquelles ce dernier prend en charge et transforme le premier. Il importe également de comprendre ce qui se modifie en cours de route, car, comme le souligne Theodor Adorno :

un mot introduit dans une œuvre littéraire ne se défait jamais tout à fait des significations qu'il a dans le discours de communication ; mais dans aucune œuvre, en revanche, même dans le roman traditionnel, cette signification ne reste invariablement celle qu'il avait à l'extérieur. Le simple verbe « était », s'il figure dans le récit de quelque chose qui n'a pas été, prend de ce fait une qualité formelle nouvelle³⁸.

Les œuvres des écrivains de notre corpus sont traversées constamment par les discours idéologiques et politiques de leur temps. Ils ont la particularité d'intégrer ces derniers dans un langage qui, loin d'aspirer à un idéal de transparence et à passer comme imperceptible, rend sa présence épaisse, en déployant un nombre important de procédés à travers lesquels entrer en dialogue avec eux et les modifier. Ce dernier aspect nous mène à une notion qui est centrale dans ce travail, celle de *défamiliarisation*. Si elle sera traitée

³⁸ Dans T. Adorno, « Engagement », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1999, p. 287.

de différentes manières, c'est surtout dans le cadre d'une telle approche *interdiscursive* qu'elle nous apparaît opératoire pour analyser les œuvres. Nous tenterons donc d'aborder la défamiliarisation surtout en tant que procédé employé pour intégrer dans le texte littéraire les discours idéologiques. Cette notion guidera également l'analyse des modalités dans lesquelles des textes souvent considérés comme intransitifs, c'est-à-dire qui refusent et entravent la communication avec le lecteur, s'adressent au contraire à celui-ci. Ces œuvres élaborent en effet des formes de communication originales, qui correspondent bien à la littérature conçue, suivant Roland Barthes, comme un système d'information coûteux, et à partir desquelles il s'agira de décrire les *économies de luxe* singulières dont relèvent les textes de ces écrivains³⁹.

5. Corpus d'étude

Dans le premier chapitre de ce travail, nous retraçons les contours de l'espace transnational dont font partie les champs littéraires français et italien, en étudiant en particulier la place et la signification que la notion d'engagement y acquiert. Postuler une homologie entre l'espace français et l'espace italien, et entre les positions de Simon et de Gadda, ne signifie pas qu'il y ait simple identité, mais bien plutôt une « identité dans la différence »⁴⁰. Notre analyse s'attachera à faire ressortir à la fois les aspects que ces deux espaces ont en commun et leurs différences, qui dépendent de deux traditions intellectuelles indépendantes à maints égards. Nous allons ensuite reconstruire les trajectoires de Carlo Emilio Gadda et de Claude Simon, en portant l'attention sur une

³⁹ Voir R. Barthes, « L'analyse rhétorique », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 145.

⁴⁰ P. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Editions du Seuil, 2013, p. 284.

coupe synchronique, les années 1950, qui représentent une période décisive pour les deux écrivains. Nous analyserons, enfin, la posture qui leur est commune et que nous allons définir comme *contre-engagée*.

Dans le deuxième chapitre, nous traçons les contours de l'*espace théorique* et intellectuel à l'intérieur duquel les œuvres de Gadda et Simon ont été produites et reçues, ce qui nous permettra de mettre en relief l'« épistémè » linguistique commune aux deux écrivains. Nous porterons notre attention, dans un premier temps, sur la circulation et les enjeux de la notion de *baroque*, qui est souvent utilisée par les critiques pour se référer aux œuvres de Gadda et de Simon. En reconstruisant la circulation de cette notion dans l'espace européen ainsi que les réseaux à travers lesquels elle a été importée en France et en Italie, nous décrivons les voies par lesquelles la critique gaddienne et simonienne s'en est approprié ainsi que les enjeux existant derrière le choix ou le refus de ce label. Dans un deuxième temps, nous proposerons une analyse similaire pour la notion de *formalisme* et pour l'importance qu'elle assume dans la lecture des œuvres de Gadda et de Simon. Nous nous basons sur l'histoire de la réception des thèses des Formalistes Russes en France et en Italie et sur les effets de leur importation, à la fois dans le domaine de la théorie et de la pratique littéraire.

Dans le troisième chapitre nous proposons une analyse sociocritique des œuvres de ces écrivains, afin d'étudier comment les positions que nous aurons mises au jour précédemment se traduisent dans les choix poétiques et linguistiques ou sont en lien avec celles-ci. Animé par l'aspiration à la connaissance phénoménologique de la réalité, l'engagement formel de Gadda et de Simon comporte une attention constante aux formes sensibles du paraître, qui sont considérées comme des données socialisées, des indices à

partir desquels développer une lecture du monde social. Mais le discours que Gadda et Simon portent sur ce dernier n'est jamais assumé d'une manière explicite ; si leurs œuvres construisent, à travers l'instrument formel et linguistique, des prises de positions à valeur politique, ces prises de positions s'articulent principalement à travers des images, des hypotyposes défamiliarisantes, dont il s'agira de mettre à jour la portée polémique et critique.

Nous étudierons une partie restreinte de la riche production littéraire des écrivains de notre corpus, dont le choix a été déterminé par la période historique 1945-65 au centre de notre travail. Concernant Carlo Emilio Gadda, si nous prenons en considération l'ensemble de sa trajectoire, la dernière partie de son œuvre, celle qui se constitue à partir des années 1940, occupera une place centrale. Les textes analysés seront en particulier *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* publié en 1957 et les nouvelles écrites à partir de la fin des années 1940 jusqu'à la fin des années 1950, qui sont recueillies dans *L'Adalgisa* et dans les *Accoppiamenti giudiziosi*. Toute sa production d'essayiste sera également au centre de l'analyse, en particulier le recueil publié chez Einaudi en 1958, *I viaggi la morte*, qui rassemble des textes écrits entre 1927 et 1957 ; nous analyserons également *Eros e Priapo*, écrit au cours de 1946 et publié en 1967⁴¹. Quant à Simon, au centre de notre analyse se trouvent les débuts de son parcours et la phase de « maturation » de son écriture, période au cours de laquelle il est associé au Nouveau Roman. Tout en prenant en considération les premiers romans (*Le tricheur* (1945), *La corde raide* (1947), *Gulliver* (1952), *Le sacre du printemps* (1954)), nous concentrerons notre attention sur les romans publiés chez Minuit, *Le Vent* (1957), *L'Herbe* (1958) et, en

⁴¹ Traductions françaises : *L'Affreux pastis de la rue des Merles* 1963 ; *La connaissance de la douleur* 1963, *Des accouplements bien réglés* 1989 ; *Les Voyages la Mort* 1994 ; *Eros et Priape* 1990. Voir la bibliographie finale pour plus d'informations.

particulier, ceux où la matière politique et historique apparaît plus explicitement, à savoir *La Route des Flandres* (1960) et *Le Palace* (1962). Nous appuierons nos analyses sur l'ensemble de sa production essayistique ainsi que sur l'ensemble des entretiens.

CHAPITRE 1 - Le champ transnational : France et Italie

1. Introduction

1.1 De l'engagement à sa remise en question

Le champ se termine où les effets de champ disparaissent. Mais de quoi parle-t-on en parlant d'effets qui découlent de la présence d'un espace social qui fonctionne comme un champ, dans notre cas, transnational ? Ces effets ont à voir avec la constitution d'un *nomos*, c'est-à-dire d'un mode de fonctionnement particulier comportant l'établissement des principes de vision et de division spécifiques et communs⁴². De celui-ci découle un espace dans lequel on s'accorde pour conférer, par exemple, une même validité à certaines notions, et dans lequel on respecte une même hiérarchie dans l'établissement de la primauté de certaines problématiques par rapport à d'autres. Ces éléments deviennent des critères capables d'instaurer une coupure plus ou moins accentuée par rapport aux profanes, c'est-à-dire aux acteurs situés en dehors, ou aux marges, de cet espace.

Une série d'institutions littéraires contribuent à concrétiser ces effets. C'est le cas, par exemple, des Prix littéraires internationaux, qui se développent surtout à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle et ont la fonction d'établir la valeur d'une œuvre au niveau transnational, en alimentant la croyance en une littérature européenne et mondiale.

⁴² Voir P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 207. Voir aussi la définition qu'il en offre dans « Le champ politique », dans *Propos sur le champ politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000 : « *Nomos* vient du verbe *némo* qui veut dire opérer une division, un partage ; on le traduit d'ordinaire par "la loi", mais c'est aussi, plus précisément ce que j'appelle le principe de vision et de division fondamental qui est caractéristique de chaque champ », p. 63.

Il y a ensuite les revues attentives aux littératures étrangères, ou dont les collaborateurs proviennent de pays différents ; les maisons d'éditions qui créent des collections consacrées à la littérature étrangère et qui promeuvent les projets de traduction ; enfin les réseaux, plus ou moins formels, d'écrivains, de critiques et de passeurs, à travers lesquels la circulation des œuvres entre espaces nationaux différents est rendue possible.

Le cas de la France et de l'Italie dans l'après deuxième guerre mondiale, en particulier à l'intérieur du pôle restreint de la production littéraire, présente de nombreux effets de « synchronisation transnationale »⁴³, qui invitent à appréhender ces espaces dans une perspective unique. 1945 marque, en effet, le début d'une période de reconstruction du monde intellectuel qui est caractérisée par une convergence au niveau européen de transformations, de problématiques et de solutions fournies pour celles-ci. Les hiérarchies qui gouvernent les catégories critiques mobilisées pour la compréhension et la classification des œuvres, ainsi que les pratiques littéraires dominantes, acquièrent, en conséquence, une validité qui s'étale bien au-delà des frontières nationales. Les situations politiques proches de la France et de l'Italie, où se développent des modèles intellectuels voisins, expliquent le succès parallèle que la notion de littérature engagée a eu dans les deux pays.

Un ensemble de facteurs historiques contribuent à cet effet de synchronisation : d'abord le passage rapide d'une situation très politisée, marquée en Italie par la présence du régime fasciste et en France par l'Occupation du territoire par les troupes nazies, à la Libération qui suit. L'impact de ces changements sur le champ littéraire est visible surtout en France. Ici le succès de la notion de responsabilité de l'écrivain est étroitement

⁴³ A. Boschetti, « La recomposition de l'espace intellectuel en Europe après 1945 », dans *L'espace intellectuel en Europe, De la formation des états nation à la mondialisation*, Paris, Découverte, 2009, pp. 147-182.

lié aux exigences du maintien de l'unité nationale, qui est mise en danger par le processus d'épuration, qui affecte directement, d'ailleurs, le monde intellectuel à travers les procès pour trahison⁴⁴. En Italie, à cause de l'absence de tout processus véritable d'épuration, l'implication politique des écrivains avec le régime fasciste a des conséquences moins évidentes sur la structure du champ littéraire. Celui-ci traverse néanmoins une crise, parallèle à la crise politique, qui présente des facteurs similaires au contexte français, tels notamment l'idéologie de la Reconstruction et le rôle important joué par le Parti Communiste dans la transformation de la culture. L'influence et la force d'attraction que celui-ci a été capable d'exercer sur nombre d'écrivains et intellectuels tiennent aussi au support financier qu'il assure aux auteurs, aux publications et aux éditeurs qu'il soutient⁴⁵.

En résumant ici en quelques lignes une situation complexe, qui n'est pas, toutefois, l'objet de notre analyse, on observe comment l'engagement devient, en France comme en Italie, un trait constitutif de la littérature légitime. Les positions dominantes dans le champ sont occupées, au cours de ces années, par des écrivains qui sont considérés comme des « champions » de l'engagement, tels en particulier Sartre, en France et Vittorini, en Italie⁴⁶.

Sapiro souligne que la présence d'un espace de réception des « révolutions symboliques » est l'un des indicateurs ultérieurs de l'existence d'un champ

⁴⁴ G. Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, op.cit.

⁴⁵ Concernant l'hégémonie du PCI dans l'après-guerre, voir le chapitre « Le PCI devient le premier parti des intellectuels » dans F. Attal, *Histoire des intellectuels italiens au XX^e siècle : prophètes, philosophes et experts*, Paris, les Belles Lettres, 2013, p. 263.

⁴⁶ Pour une analyse détaillée de cette période et de ces figures voir A. Boschetti, « La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970) », dans *Allegoria*, n. 55, Janvier –Juin 2007, p. 42-85 et S. Serveise, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

transnational⁴⁷. Ainsi, les facteurs qui indiquent la mise en place d'un champ littéraire transnational dans les années après la guerre se voient confirmés aussi dans la période successive, marquée par la remise en question de l'engagement. Cette période est caractérisée en effet par la « révolution symbolique » constituée par le lancement du label du Nouveau Roman, dont la réception est aussi importante en Italie qu'en France. Le succès de ce « mouvement » littéraire est parallèle au rejet de l'engagement, phénomène qui doit être compris comme une stratégie de lutte pour défendre l'autonomie du champ, et qui s'explique en partie, encore une fois, par des raisons historiques. Pour ne rappeler ici que quelques dates, en 1956 *Le Monde* publie le Rapport Khrouchtchev sur les crimes de Staline, la même année l'armée soviétique envahit la Hongrie et en 1961 on assiste à la construction du mur de Berlin. Ces événements provoquent le krach symbolique du communisme soviétique et avec lui nombre de désaffections de la part des intellectuels. La littérature engagée reçoit un coup qui met à mal son hégémonie, incontestée jusqu'à alors ; le moment propice semble être arrivé pour l'affirmation de positions et d'attitudes différentes, caractérisant notamment les jeunes écrivains qui n'ont participé ni à la guerre civile ni à la Résistance.

Celles-ci étant les bases historiques communes sur lesquelles le rejet de la doctrine de la littérature engagée se fonde, il ne faut pas pour autant oublier les nombreuses différences entre les deux pays, qui déterminent les réactions à l'intérieur du champ littéraire. Les deux notions qui, en France et en Italie respectivement, deviennent les mots d'ordre de l'après-guerre et, quelques années plus tard, les mots à critiquer voire à rejeter, à savoir *engagement* et *impegno*, sont à traiter, plutôt que comme des

⁴⁷ G. Sapiro, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale. », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°200, 2013, p. 70-85 ; citation pp. 84-85.

équivalents parfaits, comme des *intraduisibles*. Selon Barbara Cassin, un intraduisible « n'est pas ce qu'on ne traduit pas, mais ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire. [...] Les langues plus ou moins disjointes trouvent plus ou moins (im)possiblement des réseaux d'équivalences »⁴⁸. Tout intraduisible est l'expression de l'irréductibilité de chaque langue et il devient, en même temps, la voie d'entrée vers la spécificité de la culture qui s'exprime dans et par une langue. Reconnaître que les notions d'*engagement* et d'*impegno* ne sont pas parfaitement superposables nous permet de faire émerger les traditions différentes qui sont à l'origine de ces termes⁴⁹.

En ce qui concerne la tradition intellectuelle de l'espace italien, un élément est à retenir tout d'abord, à savoir qu'en Italie la tradition de l'écrivain impliqué dans les questions politiques et sociales reste, tout au cours du XX^e siècle, plus enracinée que dans l'espace français. Ceci s'explique par différents facteurs, qui ont trait, en premier lieu, à l'unification tardive du pays. Ce n'est en effet qu'en 1861 que l'État italien se constitue véritablement, à la suite d'un parcours et d'une série de luttes qui ont vu comme acteurs importants les écrivains et les intellectuels. Ceci a eu des conséquences également sur le processus d'autonomisation du champ littéraire, qui montre du retard par rapport à la France. Autour de 1850 une partie des écrivains français se dissocient de la vie politique, en revendiquant une position de rupture radicale avec le destin collectif du pays, alors qu'en Italie commence un moment d'engagement intense de la part des intellectuels, qui épousent la cause patriotique et nationale. Des écrivains importants comme Ugo Foscolo (1778-1827), Alessandro Manzoni (1785-1973) ou Giosué Carducci (1835-1907), tous

⁴⁸ Voir le *Vocabulaire Européen des Philosophies. Dictionnaire des Intraduisibles*, sous la dir. de B. Cassin, Paris, Seuil/Le Robert, 2004 et B. Cassin, « Les intraduisibles. Entretien avec François Thomas », dans *Revue Sciences/Lettres*, 1/ 2013, URL : <http://rsl.revues.org/252>.

⁴⁹ Voir C. Charle, « L'histoire comparée des intellectuels en Europe », dans *Pour une histoire comparée des intellectuels*, sous la dir. de M. Trebitsch et M.-C. Granjon, Paris, Éditions Complexe, 1998, pp. 39-59.

attribuent à la littérature un rôle social et civil et sont extrêmement actifs au cours de cette période. Cette tradition trouve l'une des expressions les plus répandues dans la conception de la littérature promue par le critique et écrivain Francesco De Sanctis (1817-1883), qui est fondée justement sur trois éléments : historicisme, visée réaliste, et « impegno » de l'intellectuel⁵⁰. Bref, l'Italie de la fin du XIX^e siècle ne connaît rien de comparable au mouvement de « l'art pour l'art » français ; ce qui s'y rapprochera de plus sera l'*hermétisme*, expression poétique qui connaît une existence relativement brève, au cours des années 1930.

La tradition de l'engagement reste forte tout au long du premier XX^e siècle. Deux penseurs comme Benedetto Croce et Antonio Gramsci dialoguent sur ce point, malgré les différences qui les séparent. Si l'ascendant de Croce décline dans le deuxième après-guerre, au cours de ces mêmes années, au contraire, on commence à étudier et approfondir dans toute son ampleur la pensée de Gramsci, qui revalorise les rapports entre littérature et politique⁵¹. Toujours dans l'après-guerre, Elio Vittorini et Italo Calvino seront parmi les premiers « compagnons de route » qui, malgré la rupture avec le Parti

⁵⁰ Voir U. Dotti, *Storia degli intellettuali in Italia*, Vol. 1, Roma, Editori Riuniti, 1997. On retournera sur le rôle de l'historiographie proposée par De Sanctis dans le chapitre 2, lors de l'étude consacrée à la notion de baroque.

⁵¹ Voir A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988. Bien que Gramsci propose une image cohérente du rôle de l'intellectuel dans la société, il n'élabore pas une véritable théorie, comparable au travail de théorisation sur lequel se fonde la notion de « littérature engagée ». C'est un décalage important par rapport à la France et qui a comme conséquence le fait que la littérature « engagée » italienne est loin de se configurer comme une doctrine et apparaît comme un phénomène plus varié et caractérisant des positions très hétérogènes. Servoise distingue trois voies principales de l'engagement littéraire italien, dans *Le roman face à l'histoire*, *op.cit.*, pp. 222-223 : d'abord celle frayée en particulier par Vittorini et en partie par Pasolini, qui « tout en cherchant à concilier autonomie de la culture et intervention dans le débat politique et social, demeure ouverte, sur le plan esthétique, aux expériences novatrices et à la récupération de l'héritage des avant-gardes » ; ensuite la voie du néoréalisme entendu comme modèle formel privilégiant un retour aux formes traditionnelles du récit du XIX^e siècle, d'empreinte vériste et réaliste ; enfin la troisième voie préconisée par les intellectuels du parti communiste, dont la politique culturelle se réfère à la conception gramscienne de la littérature « national-populaire ». Voir aussi, à ce propos, l'article de Rosario Gennaro qui porte sur la trajectoire de Giuseppe Ungaretti et de la revue '900 : « Échanges internationaux et nationalisme littéraire. Écrivains italiens entre Rome et Paris », dans *Études de lettres*, n. 273, 06/2006, pp. 255-276.

comunista, ne renonceront jamais au projet d'une « littérature de la conscience »⁵². Celle-ci, dans les mots de Calvino, se fonde sur « la non- acceptation [exprimée à travers le travail littéraire] de la situation présente, sur un mouvement actif et conscient, sur la volonté de débat, sur une obstination sans illusions »⁵³.

On observe ainsi un décalage important qui contribue à expliquer pourquoi le reflux de la notion d'engagement ait été moins spectaculaire en Italie qu'en France ; ce décalage doit être pris en compte également dans l'analyse des modalités spécifiques à travers lesquelles cette notion est remise en question. Un autre facteur d'ordre plus général entre en jeu, à savoir ce que Edoardo Sanguineti, à la suite de Savinio, appelait la nature *anti-sismique* du pays.

Parmi les exemples choisis pour documenter le passage de l'ancien au nouveau concept d'univers, et les effets de ce passage sur les arts et la vie mentale, je n'ai pas trouvé d'exemples dans les œuvres des artistes italiens. Et la raison en est la suivante. Ces effets n'arrivent pas en Italie sinon comme l'écho d'un tumulte lointain. L'Italie n'est pas un pays de transformations, [...]. Elle reste fidèle aux modèles. Renfermée dans son catholicisme, comme à l'intérieur d'un emballage d'éternités terrestres⁵⁴.

⁵² Expression employée par Calvino dans l'essai « Il mare dell'oggettività », écrit en 1959, dans *Saggi (1945-1985)*, Tomo 1, Milano, Mondadori, 1995. Cf. aussi E. Vittorini *Diario in pubblico*, Torino, Bompiani, 1957 ; trad. française par L. Servicen, *Journal en public*, Paris, Gallimard, 1961.

⁵³ I. Calvino, « Il mare dell'oggettività », dans *Saggi op. cit.* V. I. : « Dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza : così vorremmo orientare la nostra lettura d'una ingente zona della produzione creativa d'oggi, [...]. Noi da ieri ci siamo fatti una regola del cercare anche nei testi più lontani le ragioni del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico e dello stratificato [...]. Ma il momento che vorremmo scaturisse dall'uno come dall'altro modo di intendere la realtà, è pur sempre quello della non accettazione della situazione data, dello scatto attivo e cosciente, della volontà di contrasto, della ostinazione senza illusioni. », p. 60. Nous traduisons.

⁵⁴ E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965., p. 197. V. I. : « Tra gli esempi presi a documentare il passaggio dall'antico al nuovo concetto dell'universo, e gli effetti, di esso passaggio, sulle arti e sulla vita mentale, non ho trovato esempi nelle opere degli artisti italiani. E la ragione è questa. Gli effetti del passaggio dall'antico al nuovo concetto dell'universo non arrivano in Italia se non come la eco di un tumulto lontano. L'Italia non è terra di trasformazioni [...]. L'Italia rimane fedele ai modelli. Conchiusa nel suo cattolismo, come dentro un involucro di terrestre eternità ». Nous traduisons. Montale exprime une position proche en dénonçant le retard de la culture italienne par rapport à l'européenne, même si pour

S'il est vrai qu'il faut nuancer la position périphérique de l'Italie, peut-être en réservant cet adjectif aux littératures autrefois dites « mineures », il ne faut pas oublier, en même temps, les conditions historiques desquelles le pays vient de sortir, à savoir vingt ans de dictature fasciste, qui aggravent la situation décrite par Sanguineti. On pourrait définir le champ italien comme une *semi-périphérie*, en transférant au champ littéraire le concept d'état semi-périphérique développé par Immanuel Wallerstein dans le cadre de sa théorie des systèmes-monde⁵⁵. Comme le montre Casanova, la littérature italienne a perdu la position centrale qu'elle occupait à partir de la Renaissance, et occupe depuis lors une place marginale, que la période fasciste ne fait qu'aggraver⁵⁶. Le critique Cesare Segre parle de cette période comme d'un « provincialisme volontaire »⁵⁷, en exprimant par là un sentiment partagé par nombre d'intellectuels, qui constatent une sorte de « congélation » du développement du pays, due notamment aux politiques fascistes d'autarcie culturelle, outre que d'autarcie économique. L'immobilisme et la fermeture vis-à-vis du changement, lourds fardeaux laissés en héritage par la dictature, contribuent à expliquer les limites que le mouvement du structuralisme a pu trouver dans ce pays. Ces limites s'expliquent aussi, ensuite, à cause du décalage qui existe entre les traditions critiques française et italienne et dans l'enracinement de certaines disciplines

lui ce retard était positif; dans *Auto da fé*, *op.cit.*, p. 292 : « Il preraffaellismo, animato certamente da spiriti decadenti ed estetizzanti, era vivo in Inghilterra quando in Italia dipingevano i Fontanesi e i Cammarano, classici malgrado il loro romanticismo. Rimbaud et Mallarmé scrivono quando in Italia si è giunti appena alla Scapigliatura ; i nostri macchiaioli si svegliano quando incontrano l'impressionismo francese ; Debussy è un contemporaneo di Puccini e Mascagni. D'Annunzio non si spiega senza le sue fonti straniere, innumerevoli. Mentre infuria l'espressionismo musicale viennese, Casella e soci propongono un ritorno al Settecento. Unica eccezione il futurismo che ebbe più fortuna in Russia e in Sud America che in Italia. Ma quel poco di buono che ha dato la poesia futurista segue le tracce di Whitman e del verslibrisme francese... è vero che dopo il '43 le cose sono mutate e siamo giunti in rari casi fino alla schizofrenia. Comunque siamo in ritardo anche qui, perché non abbiamo ancora (ed è fortuna) il nostro Beckett », Juin 1963.

⁵⁵ Voir I. Wallerstein, *World-Systems Analysis : An Introduction*, Duke University Press, 2004.

⁵⁶ Dans *La République mondiale des Lettres*, *op.cit.*, chapitre « L'invention de la littérature », pp. 75-126.

⁵⁷ C. Segre, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012, p. 5.

caractérisant la deuxième. En particulier l'histoire et la philologie, en effet, sont deux disciplines dominantes qui restent telles même lors de la montée du structuralisme⁵⁸.

Malgré cela, la réaction contre la doctrine de l'engagement, que le poète Giorgio Caproni dénonçait en rebaptisant *encagement*⁵⁹, existe bel et bien en Italie et ne tarde pas à se manifester, dans les discours tout aussi bien que dans la production littéraire. Mais quelles ont été les conditions à la base de cette critique ? Et de quels changements plus profonds était-elle le signe ? Paul Valéry estimait que pour obtenir la gloire littéraire il fallait, à côté de la condition préalable de produire une œuvre, qu'une autre condition soit satisfaite, à savoir « la production d'une certaine *valeur* de l'œuvre, par ceux qui ont connu, goûté l'œuvre produite, qui en ont imposé la renommée et assuré la transmission »⁶⁰. Il indiquait par ces mots la nécessité, afin qu'une nouvelle tendance littéraire s'affirme, de l'existence d'un renouvellement parallèle dans la critique et dans le lectorat. C'est ce qui se produit précisément au cours des années 1950. On assiste, en effet, à l'émergence d'une série d'instances critiques capables de fournir la légitimation nécessaire aux nouveaux écrivains émergeant, qui visent le dépassement de l'esthétique néo-réaliste et de celle du roman engagé. Il s'agit, dans les deux pays, d'un réseau très peu institutionnalisé, fondé sur des relations d'amitié.

⁵⁸ Voir à ce propos A. Mirabile, *Le strutture e la storia : la critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, Milano, LED, 2006. Nous approfondirons cette question dans le chapitre 2. Un exemple de la distance qui existe entre la réflexion française et la réflexion italienne sur le structuralisme est visible dans la relation entre Roland Barthes et l'intellectuel et critique Franco Fortini. Leur amitié, née autour de l'intérêt profond qu'ils partageaient pour l'œuvre et la figure de Bertold Brecht, dont ils furent les importateurs les plus importants dans leurs pays, se termine face à des différences inconciliables concernant le rapport entre l'histoire et la théorie. Ces différences sont reconductibles, en grande partie, aux désaccords entre structuralistes et marxistes. Voir à ce propos J. Lindenberg, « "La langue travaillée par le pouvoir" : Franco Fortini et Roland Barthes face à Brecht », dans *Revue de littérature comparée*, n. 328, 2008/4, pp. 429-442 et le chapitre Voir aussi la correspondance entre Barthes et Fortini, dans « Roland Barthes-Franco Fortini : Lettere scelte 1956-1961 », *L'Ospite ingrato*, vol. II, 1999.

⁵⁹ Caproni cité par G. Pedullà dans *Atlante della letteratura. Dal Romanticismo ad oggi*, vol. III, Torino, Einaudi, 2011.p. 719.

⁶⁰ Cité par C. DuVerlie, dans « Naissance de Claude Simon, consécration et légitimation d'une œuvre littéraire », dans *L'Ésprit créateur*, n. 4/ vol. 27, 1987, p. 62.

Les revues jouent un rôle important dans cette nouvelle configuration critique⁶¹. En 1955 Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi et Francesco Leonetti fondent la revue *Officina*, qui, avec *Il menabo'*, fondé en 1959 par Vittorini et Calvino, arrive rapidement à occuper le centre de la scène intellectuelle. Ces deux revues constituent un lieu de débat et publient tous les écrivains novateurs qui proposent des manières de dépassement de la doctrine de l'« impegno ». En 1956 Luciano Anceschi fonde la revue *il verri*, qui devient l'expression de la *neoavanguardia*, regroupant des écrivains tels Umberto Eco, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti. Philosophe et critique littéraire, Anceschi se forme avec Antonio Banfi pendant les années du fascisme et il devient dans l'après-guerre un des théoriciens principaux de l'avant-garde. La revue qu'il fonde joue un rôle central dans la réhabilitation de la notion de baroque ainsi que dans l'introduction des théories formalistes et structuralistes en Italie⁶². Renato Barilli est ensuite parmi les italiens qui contribuent le plus à faire connaître le Nouveau Roman, en jouant un rôle de véritable passeur entre les deux pays⁶³. Enfin, Angelo Guglielmi, Pietro Citati et Alberto Arbasino sont d'autres figures importantes de la nouvelle critique, tous les trois proches de la *neoavanguardia*.

Du côté français, Georges Bataille, déjà en 1946, fonde la revue *Critique*, qui au cours des années suivantes devient un pôle d'attraction pour les écrivains prônant une

⁶¹ Le panorama qui suit est un résumé de la reconstruction détaillée présentée par A. Boschetti dans « La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970) », dans *Allegoria, op.cit.* Voir aussi, du même auteur, « La recomposition de l'espace intellectuel en Europe après 1945 », dans *L'espace intellectuel en Europe. op.cit.* et A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino, Utet, 2008.

⁶² Voir *infra*, chapitre 2.

⁶³ Il est en contact direct avec les écrivains français et participe au colloque de Cerisy en 1972. Il est le promoteur d'un numéro de la revue *il verri* entièrement dédié au groupe français et il écrit, entre autres, le volume *Robbe-Grillet e il romanzo post-moderno*, Milano, Mursia, 1998. Le numéro de la revue entièrement dédié au NR est le n. 2 sorti en 1959, pour lequel Barilli traduit l'essai de Robbe-grillet *Pour un roman futur*.

conception de la littérature indépendante de tout utilitarisme. Mais le vrai tournant advient autour de 1953, quand Maurice Nadeau fonde *Les lettres nouvelles* et, la même année, on assiste à la résurrection de la *Nouvelle revue française*. En 1956 Jean Cayrol fonde *Écrire*, collection au sein de laquelle Philippe Sollers publie ses premiers articles, avant de fonder à son tour, en 1960, une revue, *Tel Quel*. À la tête du mouvement de renouvellement critique on trouve ensuite Roland Barthes, dont *Le Degré zéro de l'écriture* est accueilli comme un apport théorique capital et une prise de position forte à l'intérieur de la « querelle des responsabilités »⁶⁴ qui s'ouvre au cours de ces années. Ses textes, tout comme ceux de Robbe-Grillet, obtiennent une réception très rapide en Italie également, où ils sont lus par un groupe de lecteurs assidus, dont font partie Pasolini, Vittorini, et Fortini, pour ne citer que quelques noms, ainsi que les écrivains et critiques gravitant autour de la *neoavanguardia*.

Les critiques français partagent avec leurs homologues italiens des positions idéologiques similaires, qui les mènent souvent à entrer en contact avec eux et à promouvoir des initiatives communes. C'est le cas, par exemple, de la revue *Ragionamenti*, fondée en 1955, qui est le modèle dont s'inspire la revue *Arguments*, fondée l'année d'après. Un autre exemple important est la revue *Gulliver*, dont l'idée naît des bouleversements liés à la guerre d'Algérie en France et aux révoltes contre le gouvernement Tambroni en Italie. Elle était conçue comme une entreprise véritablement transnationale, avec un comité constitué par des écrivains français (Barthes, Blanchot, Nadeau), italiens (Pasolini, Vittorini et Calvino) et allemands (Bachmann, Enzensberger), dans l'intention d'élargir la collaboration à d'autres pays européens et même latino-

⁶⁴ Voir T. Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015, p. 254.

américains. Le projet, qui naît en 1962, ne verra jamais le jour⁶⁵, mais il reste l'expression des efforts pour fonder le renouvellement de la recherche littéraire dans une dimension européenne. Ce nouveau « front » critique s'élargit au fil des années. Il finit par constituer un circuit qui s'installe durablement dans la vie littéraire, en fonctionnant comme moyen de consécration des écrivains en opposition avec la mouvance de l'existentialisme.

Les œuvres et les positions de Claude Simon et de Carlo Emilio Gadda bénéficient grandement de cette nouvelle configuration du champ⁶⁶. En ce qui concerne plus précisément la conception de l'engagement, Simon se borne d'abord à prendre position d'une manière implicite, mais il s'exprimera plus librement dans une période successive, notamment dans *Le discours de Stockholm* (1985). Quant à Gadda, d'une génération précédente, il reste assez étranger à un certain vocabulaire caractéristique de l'après-guerre. Tout en y étant exposé directement surtout à partir de son déménagement à Rome, il ne ressent jamais la nécessité de prendre une position explicite par rapport au discours sur l'engagement, et en particulier à l'engagement sartrien. Néanmoins ces questions affectent son activité d'une manière profonde et des allusions à la doctrine de l'engagement reviennent à plusieurs reprises dans les entretiens qu'il accorde au cours des années 1960⁶⁷. Si Gadda est loin d'appartenir à la mouvance des écrivains de la

⁶⁵ On a publié uniquement un numéro accueilli dans la revue *il menabo'* : A. Panicali (éd.), « Gulliver », *progetto di una rivista internazionale*, Riga 21, Torino, Marcos y Marcos, 2003. Voir à ce propos T. Samoyault qui retrace en particulier les positions de Barthes et de Blanchot et la place que cette entreprise a eu dans leurs trajectoires. T. Samoyault, *Roland Barthes, op.cit.*, pp. 341-345.

⁶⁶ Voir *infra* chapitre 2, dédié à la reconstruction de leurs trajectoires.

⁶⁷ Dans un entretien de 1967, par exemple, interrogé sur son « impegno » littéraire, il répond : « L'engagement littéraire d'autres écrivains, français et italiens, a été plus profond du mien [...]. Je ne pourrais pas disputer la primauté ni à Maritain, ni à Gide, ni à Sartre. Il y a entre nous également différentes conceptions idéologiques », « Gadda pensa alla morte come a una definitiva liberazione », dans *Per favore mi lasci nell'ombra, op.cit.* p. 143-144. V.I. : « L'impegno letterario di altri scrittori, francesi e italiani, è stato più profondo del mio [...]. Non potrei contendere un primato né a Maritain, né a Gide, né a

Résistance, il est pourtant l'héritier, au même titre de Vittorini ou d'autres, de la tradition de *l'impegno*, dont Manzoni est l'un des représentants principaux. La dimension éthique de son œuvre renvoie à un élément essentiel de la tradition « lombarde », dans laquelle par maints égards il s'inscrit, et dont Calvino souligne à quel point elle « ne conçoit aucune séparation entre le projet littéraire et le projet moral et pour laquelle chaque écrit recèle un savoir et une leçon »⁶⁸. Si donc, par rapport à Simon, Gadda n'a pas de liens directs avec le modèle français de la littérature engagée, il est pourtant proche d'un autre modèle de littérature sociale. Celui-ci informe ses premières tentatives d'écriture et Gadda en prendra ses distances, notamment dans l'après-guerre lorsque, comme on verra, il devient le modèle dominant. Tout en constatant le rejet de la littérature politique, on remarque chez lui, d'autre part, un mouvement à la fois d'attraction et de remise en question vis-à-vis de toute conception complètement autonome de l'activité littéraire. S'il a une vision plutôt élitiste de cette dernière, Gadda refuse, en même temps, toute littérature qui serait un « exercice logique pur », tel qui peut être l'analyse mathématique ou le jeu des échecs.

Mettant l'un à côté de l'autre Gadda et Simon, on remarque comment ils aboutissent tous les deux à une prise de distance critique par rapport au « réalisme », mais seulement *après* avoir tenté, sans succès, la voie du roman traditionnel et du roman social. Mais ces positions convergentes ne doivent pas émousser la distance réelle qui sépare ces deux écrivains, qui est, entre autres, de nature idéologique. On pourrait dire, en

Sartre. Corrono tra noi anche diverse concezioni ideologiche ». Nous traduisons. Dans un entretien de l'année suivante, interrogé sur les philosophes qui ont compté le plus pour lui, il répond : « Leibniz. Moins Kant, bien qu'il m'ait toujours fasciné. Certainement pas ces chevelus de la philosophie moderne. L'intervieweur demande : Husserl ? Et Gadda : No. Les autres, ceux qui plaisaient à Bo. Heidegger ? Oui, les existentialistes ». *Ibid.*, p. 164.

⁶⁸ I. Calvino, « Le monde est un artichaut », dans *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, 1996, p. 164.

effet, que Simon se rapproche du désengagement à partir d'une position politique de gauche, Gadda, de son côté, part d'une position plutôt de centre-droite. Simon sera accusé, vers la fin des années 1950, d'avoir trahis les idéaux politiques de la génération d'écrivain-partisans dont il avait à un moment fait partie ; alors que Gadda n'a jamais été dans la position de recevoir cette même accusation de trahison.

1.2 Synchronisations littéraires. Gadda et le Nouveau Roman

Regardons à présent du côté du dialogue qui s'instaure entre la France et l'Italie au niveau de la production littéraire. Interrogé sur la situation du roman italien, lors d'une de ses conférences à New York, en 1959, Italo Calvino répondait par une comparaison avec le cas français :

Cela m'arrive souvent d'envier un collègue français [...]. Quand on lui demande de parler de la littérature française, il a quelque chose de précis dont parler : le nouveau roman, l'*école du regard*, il peut définir avec exactitude la théorie de l'école littéraire à laquelle il appartient [...]. Comment dois-je faire de mon côté pour parler d'une littérature comme celle italienne, qui aujourd'hui n'a pas de véritables écoles, mais uniquement des personnalités d'écrivains très complexes et différentes entre elles ? [...] Dans la foire internationale de la littérature, les français ont toujours imposé leurs produits avec des étiquettes qui devenaient tout de suite populaires : il y a quinze ans c'était l'existentialisme, il y a vingt-cinq ans c'était le surréalisme ; les italiens, au contraire, veulent vendre une marchandise qui ne se laisse pas définir⁶⁹.

⁶⁹ I. Calvino, «Tre correnti del romanzo italiano», dans *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 56-57. V.I.: «Mi capita spesso di invidiare un collega francese [...] Quando gli chiedono di parlare della letteratura francese, egli ha una cosa ben precisa di cui parlare: il nuovo roman, l'école du regard, può definire con esattezza la teoria della scuola letteraria a cui appartiene [...]. Come debbo fare io a parlare di una letteratura come quella italiana, che oggi non si può dire che abbia

Comme les mots de Calvino l'indiquent bien, le phénomène du Nouveau Roman a une résonance médiatique importante en dehors de la France, au point qu'une grande partie des écrivains italiens est obligée de prendre position ou de s'exprimer par rapport à lui, y compris des écrivains, que l'on pense à Montale, qui en sont pourtant très loin⁷⁰. Si les oppositions critiques, jusqu'au rejet total, ne manquent pas, pour une partie du champ italien ce « mouvement » représente une source d'inspiration fondamentale. Comme le souligne Renato Barilli, « Robbe-Grillet et le *nouveau roman* plus en général arrivaient au cœur du problème [...], ils indiquaient que les réponses existaient »⁷¹ et devenaient par là un modèle pour le renouveau du genre romanesque. Le roman occupait une place de relief dans la hiérarchie générique, qui était au contraire dominée, avant la guerre, par la poésie et l'essai.

La critique rétrospective s'accorde désormais pour considérer le Nouveau Roman comme une étiquette qui, plutôt que de renvoyer à une unité réelle de type poétique, a eu une valeur avant tout promotionnelle, comme en témoigne la citation de Calvino⁷². La validité que ce *label* garde du point de vue de l'analyse sociohistorique reste toutefois

delle vere e proprie scuole letterarie, ma solo personalità di scrittori molto complesse e diverse fra loro? [...] Insomma nella fiera internazionale della letteratura, i francesi hanno sempre imposto i loro prodotti con etichette che diventano subito popolari: quindici anni fa era l'esistenzialismo, venticinque anni fa il surrealismo; mentre gli italiani vogliono vendere una merce che non si lascia definire». Nous traduisons.

⁷⁰ Voir en particulier E. Montale, *Auto da fé*, *op.cit.*

⁷¹ R. Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, Bologna, Il Mulino, 1995, en particulier le chapitre « Battaglie per il nuovo romanzo » pp. 85-192, citation p. 114. V. I.: « Robbe-Grillet et il *nouveau roman* in genere centravano il cuore del problema [...] indicavano che le risposte c'erano. Si trattava cioè di non abiurare, da un lato, alla grande tradizione delle avanguardie storiche e primonovecentesche, ma di dimostrare da un altro, che era possibile andare avanti, perfezionare il loro progetto, estenderlo, potenziarlo ». Nous traduisons.

⁷² La critique simonienne, en particulier, récuse désormais cette étiquette comme reductrice. Voir, entre autres, K. Gosselin, « Claude Simon et le roman « nouveau », dans *Claude Simon : Situations*, *op.cit.*, pp. 69-86. Voir sur ce point également A. Boschetti, « La letteratura per iniziati nell'era dei Best-Seller. Il caso del Nouveau Roman », dans *Scrittore e lettore nella società di massa : sociologia della letteratura e ricezione : lo stato degli studi*, éd. U. Schulz-Buschhaus, Trieste, Edizioni LINT, 1991, pp. 73-101.

intacte ; d'abord parce qu'il indique un discours théorique qui, lui, existe bien à l'époque, ensuite parce qu'il s'agit d'une étiquette qui a voyagé telle quelle en dehors du contexte français. Et ce notamment en Italie où le Nouveau Roman est perçu comme un phénomène unitaire, dont le succès pousse les critiques à se poser la question de l'existence d'un *Nuovo Romanzo* italien.

La comparaison avec le courant français gagne une importance spécifique, ensuite, pour la question du renouveau de la notion d'engagement, comme en témoigne la réflexion de Vittorini, qui fait allusion explicite aux écrivains Transalpins :

Les textes narratifs qui concentrent entièrement sur le plan du langage le poids de leurs responsabilités envers les choses nous paraissent, aujourd'hui, plus près d'assumer une signification historiquement active par rapport à tout autre type de narration qui aborde les choses à partir d'un contenu supposé come pré-linguistique, en le traitant sous la forme de thèmes et de questions [...] par exemple les produits de la soi-disant *école du regard*, dont le contenu semble ignorer qu'il y a des usines, des techniciens, des ouvriers, sont en effet beaucoup plus au niveau industriel, à cause du nouveau rapport avec la réalité qui prend forme dans leur langage, que toute la soi-disant littérature industrielle⁷³.

Le modèle de *l'école du regard*, avec d'autres productions artistiques étrangères qui circulent à l'époque, aide, en somme, à réaliser la transition théorique d'une responsabilité thématique à une responsabilité langagière. C'est d'ailleurs en adoptant

⁷³ Dans *Il menabo'*, numéro dédié aux rapports entre littérature et industrie, 1961, cité par F. Bernardini Napoletano, « Poetiche e scritture sperimentali, dans A. Asor Rosa (ed.), *Letterature Italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 332. V.I. : « La narrativa che concentra sul piano del linguaggio tutto intero il peso delle proprie responsabilità verso le cose risulta, oggi, più vicina ad assumere un significato storicamente attivo di ogni narrativa che abbordi le cose nella genericità d'un loro presunto contenuto prelinguistico trattandone sotto specie di temi di questioni...ad esempio i prodotti della cosiddetta "école du regard", il cui contenuto sembra ignorare che esistano delle fabbriche, dei tecnici e degli operai, sono in effetti molto più a livello industriale per il nuovo rapporto con la realtà che si configura nel loro linguaggio, di tutta la letteratura cosiddetta di industria ». Nous traduisons.

cette question en tant que critère que Calvino opère le partage entre les tendances différentes de la production romanesque italienne. Dans le texte de la conférence à New York que nous avons cité, il propose de distinguer la littérature contemporaine en trois courants principaux qui tous prolongent l'élan éthique propre de la littérature sortie de la Résistance. Le premier courant était représenté par des romans mettant en leur centre une recherche de type psychologique et sentimental, avec une orientation mélancolique. Le troisième courant était celui de la transfiguration fantastique, courant dans lequel Calvino lui-même s'incluait. Le deuxième, enfin, transposait les tensions existentielles et historiques au niveau du langage en travaillant et en jouant, entre autres, sur le mélange des registres linguistique : Gadda, avec Pasolini, en était le représentant principal. Parmi les trois courants, ce dernier est clairement celui qui se rapproche le plus des expérimentations formelles des *nouveaux romanciers*.

Ainsi, dans ce texte tout comme dans d'autres textes de la même période, la lecture de Calvino inscrivait Gadda dans un panorama où il se trouvait en face à face avec des écrivains tels que Robbe-Grillet, Butor ou Beckett. Cette collocation trouve sa confirmation ultérieure dans la réception du Prix International de Littérature, qui est également un bon exemple de consécration transfrontalière. Il est décerné en 1961 à Beckett, en 1962 à Uwe Johnson, en 1963 à Gadda, et en 1964 à Nathalie Sarraute. Il est intéressant de remarquer que en 1963 un encore peu connu Claude Simon est aussi proposé comme candidat à ce même prix⁷⁴. Les réseaux grâce auxquels l'œuvre gaddienne est reçue en France sont également significatifs de ce point de vue. Gadda est un écrivain complètement ignoré par l'équipe des *Les Temps modernes*, pourtant très

⁷⁴ Information fournie par Domenico Scarpa dans l'introduction à C. E. Gadda, G. Parise, « *Se mi vede Cecchi, sono fritto* ». *Corrispondeza e scritti 1962-1973*, Adelphi, Milano, 2015, p. 154.

attentive à la production italienne. Il est connu et apprécié, en revanche, par des écrivains comme Jean Paulhan et Michel Butor et il est publié et traduit au début des années 1960 par François Wahl pour le Seuil, maison d'édition faisant partie du circuit de la nouvelle critique⁷⁵. Wahl et Gadda entament en 1958 un échange épistolier concernant la traduction française du roman *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* (qui sort en 1963) ; accompagnée d'une lettre, l'éditeur envoie à Gadda, en 1962, une copie de la revue « *Tel Quel* », qui avait publié les premières pages de la traduction⁷⁶.

Un deuxième discours critique vient corroborer, enfin, cette collocation de Gadda parmi les réseaux de l'« avant-garde » française, à savoir celui des écrivains proches de la *neoavanguardia* italienne, tels Alberto Arbasino ou Angelo Guglielmi. Ce dernier en parlant du réalisme *physiologique* qui fonde le rapport de Gadda au réel, écrivait :

Ne pouvant pas retrouver la réalité dans l'Histoire, il est naturel qu'il [Gadda] s'efforce de la saisir à un état primitif, de matière physique, avant toute intervention de type idéologique, moral ou sentimental. Et ceci correspond exactement à ce que, à travers des recherches qui ne se recoupent pas parfaitement, mais qui sont sans aucun doute parallèles, et surtout, sont nées de motivations de départ en substance similaires, a fait Carlo Emilio Gadda en Italie, les peintres informels en France, L'International Style en Amérique et encore en France est en train de faire l'école du regard⁷⁷.

⁷⁵ Ungaretti parle de Gadda à Paulhan dans ses lettres, citées dans M. Fratnik, *L'écriture détournée. Essai sur le texte narratif de C.E. Gadda*, Torino, Albert Meynier, 1990. Nino Frank publie un article sur lui à la suite de la publication de *L'Affreux pastis*, N. Frank, « Le cas Gadda », dans *Le Mercure de France*, n. 1133, 1958, pp. 131-134. Gadda a eu un échange épistolaire avec François Wahl et Louis Bonalumi, voir G. Pinotti, « "Y s'sont canardés rue Merulana, au 219", ovvero : le emigrazioni di don Ciccio Ingravallo », in *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, a c. di Fondazione Arnando e Alberto Mondadori, effie edizioni, 2009, pp. 113-120.

⁷⁶ Les lettres de Wahl à Gadda sont conservées dans l'archive privée Liberati, à Villafranca di Verona. La lettre en question, dans laquelle est mentionnée la copie de la revue, est datée 11 mai 1962.

⁷⁷ A. Guglielmi, « Forma e contenuto nella narrativa d'oggi », dans *Avanguardia e sperimentalismo*, op. cit., 1964, p. 41. V. I.: « Non potendola (la realtà) rinvenire nella Storia, è del tutto naturale che egli si sforzi di catturarla a uno stadio primigenio, di materia fisica, anteriormente all'intervento di una qualsiasi forma di qualificazione ideologica, morale o sentimentale. E questo è proprio quello che, avviando ricerche

Les schémas de perception et de lecture que ses contemporains appliquent à la figure et à l'œuvre de Gadda dans l'après-guerre semblent donc se forger dans et à travers un regard qui se nourrit constamment d'une comparaison avec l'espace littéraire européen. Forte de ce regard, complètement renouvelé par rapport à celui qu'on portait sur l'œuvre gaddienne au cours des années 1930, la critique perçoit cet écrivain comme la pointe de l'avant-garde italienne, et ceci, on le verra, pour des raisons qui sont inextricablement littéraires et politiques. S'il est vrai qu'il convient d'établir la cohérence et l'existence d'une génération littéraire moins sur la base de l'âge que sur la base des positions occupées à l'intérieur du champ et du degré d'investissement dans le renouvellement des règles de ce dernier, on peut alors considérer Gadda, bien que plus âgé d'environ quinze ans, comme faisant partie de la même génération littéraire de Simon et, plus en général, des écrivains qui dans l'après-guerre contribuent à modifier les rapports de force dans le champ.

Pour faire émerger les similitudes existant entre les prises de positions poétiques des *nouveaux romanciers* et celles de Gadda, on peut comparer le texte-manifeste « Sur quelques notions périmées » signé Robbe-Grillet (dont Simon partage les prises de position presque entièrement) avec le texte « Une opinion sur le néo-réalisme », que l'on peut considérer à maints égards comme un « manifeste » de la poétique gaddienne⁷⁸. Comme Robbe-Grillet, Gadda organise son intervention autour d'une liste de refus, mettant en avant en particulier quatre aspects du néo-réalisme qu'il rejette. Ceux-ci nous

indubbiamente non coincidenti, ma senz'altro parallele e, soprattutto, nate da motivazioni di partenza in sostanza simili, ha fatto Carlo Emilio Gadda in Italia, i pittori informali in Francia, l'International Style in America e ancora in Francia sta cercando di fare l'école du regard». Nous traduisons.

⁷⁸ Publié dans C. Bo, *Enquête sur le néo-réalisme*, ERI, Torino, 1951.

renvoient, *a contrario*, à ses principes poétiques. Tout d'abord, la *composition* qui est absente des textes néo-réalistes : ceux-ci ne donnent aucune importance à la réflexion architecturale préliminaire à la construction du récit. Ils établissent, en conséquence, une hiérarchie entre forme et contenu à l'intérieur de laquelle le rôle principal est attribué au deuxième. Deuxième point, les *personnages*. Gadda accuse les écrivains néo-réalistes de construire des personnages-symboles, des « types » incapables de refléter la complexité humaine et qui présentent souvent des traits établis sur la base de convictions idéologiques. Ensuite le *ton* de la voix narrante, qui est « assertif et qui n'accepte pas de réplique »⁷⁹. Enfin la modalité du jugement moral : le néo-réalisme promeut une vision manichéenne du monde social et prétend offrir des critères absolus pour juger, en mettant en scène des modèles de vertu. Le néo-réalisme prétend, de plus, faire passer pour « objectifs » et universels des jugements fondés sur une vision idéologique et politique précise.

On retrouve là maints points en commun avec les « notions périmées » que Robbe-Grillet reproche à ce « roman traditionnel » qu'il recuse dans son manifeste de 1957⁸⁰. Il oppose au binôme *forme-contenu* la notion d'*écriture* : c'est le travail sur le signifiant qui guide la création et donne forme au sujet du roman et non vice-versa. Dans le roman « nouveau », le *personnage* perd les contours nets qui le transformaient en « type » ; l'*histoire*, chronologiquement et logiquement ordonnée, laisse place au fragment en tant que modalité narrative adéquate pour parler du monde ; la mise en cause

⁷⁹ Nous allons approfondir cet aspect dans le chapitre 2, section sur la posture.

⁸⁰ On peut remarquer comment le « roman traditionnel » dont parle les nouveaux romanciers est une fiction qu'il construisent à leur usage, afin de renvoyer dans le passé leurs prédécesseurs et présenter leur travail comme un concentré d'innovations pures. Simon lui-même reviendra sur ce terme dans les années 1980 et proposera de remplacer « traditionnel » par « académique », voir l'entretien avec Duncan, dans *Claude Simon - Correspondances*, sous la dir. de Sophie Guermès, Centre d'étude des correspondances et journaux intimes, Cahier N. 11, 2015, p. 20.

de l'*engagement*, enfin, rappelle Gadda dénonçant le ton affirmatif et la vision pré-fabriquée que le roman « traditionnel » et néo-réaliste mettent en scène. Opposé à cette vision se trouve une conception du roman comme questionnement, comme mise en doute et mise en crise des visions du monde acquises.

La proximité entre les critiques que Gadda formule contre le néo-réalisme et le discours programmatique de Robbe-Grillet montre que ces écrivains, malgré leurs différences, se situent tous à un même moment de l'histoire du roman. On peut se référer à ce propos à la systématisation proposée par Guido Mazzoni, selon lequel l'évolution de ce genre depuis environ 1850 connaît trois tournants majeurs. Il y aurait d'abord un *tournant intérieur*, marqué par un type de roman qui, au lieu de concentrer l'attention sur les actions externes, sur l'intrigue et sur les relations entre les personnages, devient psychologique et explore les mouvements intérieurs des différents sujets ; puis un *tournant essayiste* : le roman élabore une pensée sur le monde et la vie, il « se remplit d'idées », se met sur le même niveau de la réflexion philosophique ; et enfin le *tournant de la défamiliarisation*. Ce dernier est inauguré par Flaubert, qui est le premier à imaginer et créer des narrations fondées sur le travail de la forme et sur « l'opacité du style », qui interpose une sorte d'écran entre l'histoire et le lecteur⁸¹. Le roman qui s'affirme à partir de ce moment est celui qui met le plus en question les coordonnées qui étaient propres au roman naturaliste.

Les œuvres de Gadda et de Simon s'inscrivent dans ce tournant et rejoignent, indirectement, cette mise en question par la ré-visitation qu'elles proposent, par exemple, de l'image du miroir, l'un des *tòpoi* qui traditionnellement, depuis Stendhal notamment, signalait les intentions réalistes de l'écriture romanesque. Le miroir est présent dans leurs

⁸¹ Voir G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 338.

textes, mais il est détourné ou mis à distance. Ainsi, au début de *Le Vent*, le narrateur renvoie à l'entreprise de reconstruction des événements en la définissant comme la récolte désespérée des « débris dispersés, incomplets, d'un miroir »⁸². Gadda, ne va pas aussi loin que Simon dans la rupture d'avec la tradition réaliste ; en 1940, bien qu'ironiquement, il se définissait malgré tout comme « un tout petit Zola de Lombardie » (« un minimissimo Zoluzzo di Lombardia »)⁸³. Chez lui le miroir reste entier, mais sa fonction de surface réfléchissante est, on le verra, constamment tournée en ridicule⁸⁴.

⁸² *Le Vent*, dans *Œuvres, op.cit.* vol I, p. 4. « Et maintenant, maintenant que tout est fini, tenter de rapporter, de reconstruire ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets, d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent, dérisoire, idiot, où peut-être seul notre esprit, ou plutôt notre orgueil, nous enjoint sous peine de folie et en dépit de toute évidence de trouver à tout prix une suite logique de causes et d'effets là où tout ce que la raison parvient à voir, c'est cette errance ». Dans un entretien avec Jo Van Apeldoorn, Simon dit : « Il y a la traditionnelle définition du roman comme un miroir promené le long d'un chemin dans lequel se reflètent tous les événements, successivement. Je verrais plutôt le roman comme une grande glace dans laquelle se refléteraient à la fois tous les tournants, tous les angles, tous les événements, toutes les fleurs du bord de chemin, etc. ». Entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel, 17 avril 1979, publié dans *Ecritures de la religion. Écriture du roman*. Mélanges d'histoire de la littérature et de la critique offerts à Joseph Tans, sous la dir. de C. Grivel, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1979, pp. 87-107.

⁸³ Voir « Tecnica e poesia », dans *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, Milano, Garzanti, 1991, p. 243.

⁸⁴ Cf F. Bertoni, « Conoscere, scrivere, rappresentare », dans *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, où, en concentrant l'attention sur la distance existant entre la technique descriptive de Zola et celle de Gadda, montre le clivage qui existe entre la poétique du naturalisme et celle de l'écrivain contemporain. Bertoni fonde son analyse, en particulier, sur le portrait de Zoraide, protagoniste de la nouvelle « La meccanica », dans *Romanzi e racconti II*, Garzanti, Milano, 1989, pp. 471-472.

2. Deux trajectoires dans l'espace transnational

Essayer de comprendre une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un « sujet » dont la constance n'est sans doute que celle d'un nom propre, est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre raison d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations.

Pierre Bourdieu⁸⁵

Nous allons ici retracer les trajectoires qui mènent Gadda et Simon à occuper une position intermédiaire, en équilibre entre les deux pôles – d'un côté le pôle de la littérature engagée et du néoréalisme, de l'autre le pôle du Nouveau Roman et de la *neoavanguardia* – qui, dans cette période en porte à faux entre deux images de la légitimité, représentent les mouvances principales qui se disputent l'espace littéraire. Tout en provenant d'horizons différents, ces deux écrivains arrivent à un certain moment à occuper des positions homologues dans leurs champs respectifs et à exprimer des prises de positions comparables. Ni l'un ni l'autre n'était en phase avec les tendances dominantes après la guerre, alors que l'ordre nouveau qui se met en place à partir de la deuxième moitié des années 1950 représente pour eux un tournant décisif, caractérisé par un renouvellement dans la conception de leurs œuvres et dans la réception de celles-ci. L'année 1957, en particulier, voit la publication de *Le Vent* et de *L'Affreux pastis de la rue des Merles*, deux textes montrant une évolution stylistique significative et ouvrant à leurs auteurs l'accès à un public plus large.

⁸⁵ P. Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 88.

2.1 Carlo Emilio Gadda dans l'après-guerre : entre néo-réalisme et néo-avant-garde

Une confession portant sur les problèmes de fabrication, sur les angoisses ou les recettes de fabrication, comporte obligatoirement des références à une vie, à une autobiographie intérieure et extérieure, elle s'engrène dans une gnoséologie, une éthique et [...] dans un poétique succincte et fragmentaire.
Carlo Emilio Gadda⁸⁶

En observant la place de Carlo Emilio Gadda dans l'histoire littéraire italienne on s'aperçoit rapidement d'un étrange décalage : tous ses ouvrages majeurs ont été conçus et commencés au cours des années 1930-40, mais aucun d'entre eux n'a été terminé et édité et n'a circulé au sein d'un public un tant soit peu large, bref ne s'est constitué en tant qu'élément réellement agissant dans le champ littéraire, avant les années 1950. Malgré le capital symbolique dont l'œuvre de Gadda jouissait déjà à partir des années 1930 à l'intérieur des cercles florentins, où elle était lue avec attention par un nombre restreint de « fidèles », ce n'est que dans l'après-guerre qu'elle gagnera une certaine visibilité. Si le côté politiquement subversif de l'œuvre de cet écrivain pourrait induire à penser que le retard de son succès dépend surtout des contraintes politiques répressives du régime fasciste, on ne saurait se contenter de cette explication. D'abord à cause de la position plus qu'ambiguë que Gadda adopte vis-à-vis du régime, ensuite car cela signifierait oublier les cas d'autres écrivains, comme Moravia ou Montale, qui n'ont pas dû attendre la fin de la guerre pour être reconnus en Italie et à l'étranger. Il y a encore d'autres

⁸⁶ C. E. Gadda « Comment je travaille », dans *Les voyages la mort*, trad. de Monique Baccelli, Paris, Bourgois, 1994, p. 27.

phénomènes indiquant l'autonomie relative dont jouissait le champ littéraire pendant les années du régime. Nous pensons, notamment, à l'essor des traductions dans la période 1930-1940, désigné par l'histoire littéraire italienne comme « la décennie des traductions »⁸⁷. Comment expliquer alors cette réception décalée ? Si le lien entre changements politiques et évolution de l'œuvre de Gadda est indéniable, il n'est pas direct : le retard de son succès ainsi que les modalités particulières de son accès à la consécration s'expliquent principalement par les changements radicaux que l'espace littéraire italien subit pendant et après la deuxième guerre mondiale.

Alain Viala propose une distinction entre *institutions de la vie littéraire* et *institutions littéraires*, permettant d'aborder chaque texte à travers la prise en compte des médiations institutionnelles *et* formelles. Celles-ci sont entendues comme autant de catégories différentes, de *prismes* à travers lesquels s'opère la médiation entre l'espace social et l'espace littéraire et qui découlent de la médiation primaire constituée par le champ littéraire. Les *institutions de la vie littéraire* regroupent

des instances, groupes ou lois (écrites ou implicites) entièrement ou principalement vouées à la régulation sociale de la vie littéraire : académie et cercles, écoles, mécénat, censure, législation de l'édition et des droits des auteurs, prix et rituels⁸⁸.

Comme le souligne Viala, du fait de leur dimension sociale évidente, ces facteurs sont l'objet privilégié de l'analyse sociologique. Mais il y a un autre ensemble de prismes, constitué par les *institutions littéraires* qui, tout aussi central, concerne les genres, les registres et les formes. En nous référant à cette distinction, nous allons évoquer, dans un

⁸⁷ L'expression est de Cesare Pavese. Cf. I. Fantappiè e M. Sisto (ed.), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970 : campi, polisistemi, transfer*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013.

⁸⁸ Dans A. Viala, « Effets de champ, effets de prisme », *op. cit.* p. 64-71.

premier temps, les nouveaux réseaux au sein desquels Gadda se trouve au lendemain de la guerre. Nous analyserons ensuite sa production après 1945, en nous attachant notamment à faire émerger la place fluctuante qu'elle fait au discours politique, ainsi que d'autres aspects, qui tiennent en partie au nouveau contexte.

2.1.1 De la guerre civile à la Libération

Le 25 juillet 1943 le Grand Conseil du Fascisme approuve la motion de censure contre Mussolini, qui est mis aux arrêts le lendemain. Le roi Victor-Emmanuel II place le Maréchal Badoglio à la tête du gouvernement. Le 8 septembre de la même année l'Italie signe l'armistice avec les Alliés : s'ouvre ainsi une période de guerre civile, qui ne se conclura qu'en avril 1945. Au cours de ces années l'espace social italien s'organise clairement en deux camps opposés et on assiste à une mobilisation généralisée, dans laquelle les intellectuels et les écrivains occupent une place de choix⁸⁹. Toutefois, comme le montre l'historien Claudio Pavone, pour des milliers d'hommes et de femmes qui étaient restés à l'écart de la vie politique jusqu'alors, le choix entre les deux camps, celui des partisans ou celui des fascistes, n'est pas toujours immédiat et facile, surtout au début⁹⁰. Il existe une ample « zone grise », formée par des citoyens et des écrivains qui ne participent pas au conflit et qui gardent une place d'observateurs en retrait. C'est précisément la position occupée par Gadda au cours de ces années. Né dans une famille de la bourgeoisie de Milan en 1893, il s'engage volontaire dans la première guerre mondiale en 1915, événement qui marque à jamais son parcours d'écrivain et sa

⁸⁹ Voir M. Bresciani, D. Scarpa « Gli intellettuali nella guerra civile 1943-45 », dans *Atlante della Letteratura Italiana, Dal Romanticismo ad oggi*, vol. III, Torino, Einaudi, 2011, pp. 703-717.

⁹⁰ Voir C. Pavone, *Une guerre civile : essai historique sur l'éthique de la résistance italienne*, Paris, Seuil, 2005.

personnalité, surtout à cause de la perte de son frère, également combattant, qui meurt en 1918. Après la défaite de Caporetto (24 octobre 1917), Gadda passe une période d'environ deux ans comme prisonnier des Allemands. Rentré dans la vie civile, il se laisse transporter par l'enthousiasme inspiré par le mouvement fasciste naissant et s'inscrit au parti en 1921, comme nombre d'intellectuels italiens à l'époque. Cette adhésion n'aboutit à aucune forme d'activisme politique. Sa proximité avec le régime se limite à la rédaction de quelques textes de propagande technique, qu'il écrit en qualité d'ingénieur, profession qu'il exerce jusqu'aux années 1940⁹¹. Il prendra toutefois les distances avec le régime assez tardivement.

La période qui s'ouvre en 1943 est décisive dans son parcours d'écrivain. S'il ne prend pas part au conflit à cause de son âge (il a alors 50 ans), il vit la chute du gouvernement et la guerre comme des événements catastrophiques, qui achèvent d'un seul coup de détruire la confiance qu'il avait pu avoir en les possibilités de changement promues par le fascisme. C'est surtout au cours de ces années que mûrissent les sentiments de refus et de ressentiment vis-à-vis du régime et en particulier de la figure de Mussolini, qu'il attaquera par la suite féroce. Selon une perception répandue dans une large partie de la population, l'armistice est vécu comme un deuxième Caporetto, c'est-à-dire une défaite totale qui se teinte de couleurs apocalyptiques⁹². Le scénario que Gadda a connu au cours de la première guerre se répète, lorsque les dirigeants et les

⁹¹ Les textes de propagande technique sont publiés pour la plupart dans le journal de Milan *L'Ambrosiano*, au cours des années 1930. La question du fascisme ou de l'anti-fascisme de cet écrivain est un point très débattu par la critique, voir, entre autres : C. Savettieri, « Il Ventennio di Gadda », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 7, 2011 ; G. Pinotti, « Sul testo di Eros e Priapo », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 6, 2007 ; P. Hainsworth, « Gadda fascista », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 3, 2003 ; G. Stellardi, « Gadda antifascista », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 3, 2003.

⁹² C'est une interprétation courante à l'époque, les deux événements devenant les emblèmes de la défaite de la patrie : A. Gibelli en parle dans *La Grande Guerra degli italiani*, Firenze, Sansoni, 1998.

hommes à la tête du pays ont abandonné les soldats et la population, dans la débâcle des structures sociales. Gadda passe les années du conflit dans une situation économique très difficile, de quasi pauvreté, entre Florence, ville durement bombardée, et la campagne, où il trouve refuge chez des amis. Il vit la guerre d'une manière très intense sur le plan psychologique et cognitif également, surtout à cause du pouvoir qu'elle a de « présentifier » l'expérience de la première guerre mondiale, en créant un effet de superposition temporelle, rouvrant ainsi les plaies du passé. On mesure la profondeur de l'impact que la crise historique a sur son projet littéraire dans ce passage qu'il rédige en 1949 :

Chacun de nous m'apparaît comme un écheveau, un nœud, un grouillement de rapports physiques et métaphysiques. Chaque rapport est en suspens, il est maintenu en équilibre, dans le « champ » qui lui est propre, par une tension polaire. Laquelle tension peut évidemment changer d'intensité dans le temps, et parfois même de signe, donc s'éteindre. Il arrive que tant l'opération cognitive, c'est-à-dire la stabilisation du rapport cité plus haut, que les impulsions (expressives) libérées sur la page, soient perturbées par le système historique (et gnoséologique) ambiant, par des événements tout à fait extérieurs au processus analytico-synthétique qui construit le texte, qui tisse l'étoffe du texte. En un mot : les faits enregistrables dans une biographie, et plus largement encore dans une histoire du « milieu », bouleversent horriblement, parfois jusqu'à les détruire, les nobles constellations d'entrelacements internes, dus à l'activité naturelle de l'esprit⁹³.

Au cours des années qui précèdent la crise et dans l'après-guerre, Gadda n'interviendra jamais, par des prises de position explicites, dans le champ politique, se situant consciemment à l'opposé du modèle de l'écrivain engagé, qui, au nom de son capital

⁹³ C. E. Gadda , « Comment je travaille » dans *Les voyages la mort*, *op.cit.*, pp. 29-30.

proprement littéraire, intervient dans l'espace public. Les effets de la crise politique sur sa trajectoire sont donc à chercher sur le plan de ses œuvres. Mais avant de concentrer notre attention sur ce qui change dans sa production après la guerre, revenons brièvement sur la situation du champ littéraire italien.

2.1.2 La crise et les institutions de la vie littéraire : le champ après 1945

Au lendemain de la guerre l'espace littéraire italien, notamment le pôle de la production restreinte, se reconfigure sous le poids des questions politiques, qui déterminent en partie les prises de position des écrivains. D'une manière générale, l'analyse de ce moment semble confirmer l'hypothèse selon laquelle les crises politiques favorisent une tendance à la déssectorialisation, qui permet la circulation accélérée entre champs différents de problématiques caractérisant jusqu'alors uniquement un secteur spécifique de l'espace social⁹⁴. Ce phénomène émerge dans plusieurs entreprises intellectuelles de cette époque-là, notamment dans la revue *il Politecnico*. Celle-ci, fondée en 1946 par Vittorini, vise expressément le dépassement de la séparation entre disciplines ou secteurs du savoir et à côté des textes littéraires publie des genres très divers, comme les premières enquêtes sociologiques et anthropologiques sur la situation du pays. Comme l'écrit Boris Gobille, dans un moment de crise, « l'arbitraire [des] conventions implicites est mis au jour, et les agents sociaux sont contraints à un *travail de reconstruction symbolique du monde*

⁹⁴ Voir B. Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005/3 no 158, p. 30-61.

social »⁹⁵. Le néo-réalisme, le premier mouvement littéraire qui, après l'hermétisme, parvient à accéder à la visibilité, en Italie et aussi à l'étranger (grâce au cinéma), participe également à ce travail de reconstruction symbolique. Il fait de l'expérience politique de la Résistance sa source d'inspiration et le moteur de la création esthétique, en tentant de donner voix et corps à l'expérience collective de la guerre.

Carlo Emilio Gadda se trouve ainsi projeté dans une phase de grande expérimentation et dans un contexte qui est complètement transformé par rapport à celui où il s'était formé dans les décennies précédentes. Florence notamment, où il habitait avant la guerre, était le rempart de la littérature pure, représentée en particulier par les poètes hermétiques. Des faits très concrets lui font mesurer l'ampleur de ce changement : une bonne partie des revues avec lesquelles il collaborait, et qui étaient en partie liées au régime, disparaissent⁹⁶ et, comme on l'a vu, l'engagement et l'antifascisme font partie de la nouvelle définition de la légitimité qu'incarnent les écrivains et les réseaux littéraires les plus en vue⁹⁷. Or, sur les plans des idées politiques et de l'idéologie, Gadda est un conservateur, sinon un réactionnaire, et le reste malgré la chute du régime : au Referendum de 1948 concernant le choix entre Monarchie et République, il prend position en faveur de la première, décision qui lui procurera nombre de réactions

⁹⁵ *Ibid.* p. 31.

⁹⁶ Pendant les vingt années du régime Gadda collabore avec beaucoup de revues parmi lesquelles *La Ruota*, *Primato*, *La Nazione*, *La Gazzetta del Popolo*, *L'Ambrosiano*, qui toutes arrêtent les publications après la guerre.

⁹⁷ Comme l'ont montré des études récentes, l'impératif de l'engagement est promu en effet, en France comme en Italie, par des écrivains qui font partie de la partie autonome du champ littéraire, il n'est donc pas l'expression d'instances hétéronomes. Voir A. Boschetti, « La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970) », *op. cit.*, et Sartre et « *Les Temps Modernes* ». *Une entreprise intellectuelle*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985. Concernant le champ français voir G. Sapiro, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

négatives de la part de ses pairs⁹⁸. Tout en n'adhérant jamais à un parti, il est proche du milieu libéral et collabore avec des revues qui en sont l'expression comme *Il Ponte* et *Il Mondo*, une revue florentine où il écrit régulièrement en 1945-46. Quelques années plus tard Mario Pannunzio fonde à Rome une revue du même titre et avec la même orientation politique et qui regroupe la plupart des anciens membres du Parti D'Action (ce dernier, fondé en 1942 sur la base du parti homonyme fondé par Mazzini en 1853, est un parti socialiste modéré, qui dans la période de la guerre civile regroupe des antifascistes non communistes et non catholiques). Frédérique Attal décrit ainsi la position de la revue de Pannunzio : « un atlantisme et une américanophilie sans complexe, un européisme convaincu, un libéralisme politique sans concession qui critique le gouvernement lorsqu'il estime que les libertés publiques sont menacées [...] un laïcisme au ton parfois anticlérical »⁹⁹. À ces facteurs s'ajoute un anti-communisme radical. Un élément ultérieur enfin suggère les liens existant entre Gadda et ce milieu politique, puisque la revue *Il Mondo* est financée par l'industriel Raffaele Mattioli, la même personne qui assure à l'écrivain un soutien économique précieux durant ces années-là.

De plus, malgré le capital symbolique qu'il avait accumulé avant la guerre et malgré la portée éthique de son écriture, Gadda risque de se retrouver dans une position de marginalité par ses choix proprement littéraires. L'expérimentalisme qui caractérise son écriture et la difficulté de ses textes ne correspondent pas, en effet, au principe de démocratisation de la culture, qui préconisait un langage clair et accessible à une large

⁹⁸ Voir le recueil des lettres envoyées au cousin Piero Gadda, lui aussi écrivain : *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Pan, 1974.

⁹⁹ F. Attal, *Histoire des intellectuels italiens au XX^e siècle*, op. cit. p. 321.

partie de la population. Et en 1950 il écrit un article pour l'*Enquête sur le néo-réalisme*¹⁰⁰ de Carlo Bo, où il prend clairement position contre les poétiques néo-réalistes. Comment expliquer alors la montée en valeur de son œuvre ? Et quels sont les effets de cette situation politico-littéraire sur son travail ?

Pour saisir les facteurs qui lui permettent de s'imposer, il faut prendre en considération les réseaux dont il fait partie et les interventions des écrivains qui lui sont proches. Faute de pouvoir parler de tous les écrivains ou critiques qui ont joué un rôle dans sa promotion, et de pouvoir évoquer l'histoire éditoriale de ses œuvres et le rapport avec les éditeurs, nous allons concentrer notre attention sur deux figures, Elio Vittorini et Pier Paolo Pasolini. Ces deux écrivains jouent un rôle particulièrement important, parce qu'ils occupent une position clé dans le champ de l'édition et parce qu'ils sont liés avec les éditeurs qui publient les deux romans majeurs de Gadda¹⁰¹. Vittorini, qui dans l'après-guerre deviendra un grand découvreur d'écrivains et un des acteurs principaux du paysage culturel italien, suit la production de Gadda à partir dès très tôt. Son premier article sur Gadda date de 1931, mais à cette époque il est un jeune critique en herbe, encore complètement inconnu, qui est en train de faire ses premières preuves¹⁰². C'est uniquement après la guerre que Vittorini peut exercer le pouvoir de consécration qu'il a acquis au cours des années en proposant la publication de textes de Gadda à Einaudi, où il a un rôle de conseiller et de directeur de collection. Cette entreprise est alors encore

¹⁰⁰ C. Bo, *Inchiesta sul neo-realismo*, ERI, Torino, 1951. L'article que Gadda y publie s'intitule « Une opinion sur le néo-réalisme », texte que nous avons déjà eu l'occasion de commenter dans le chapitre précédent.

¹⁰¹ *L'affreux pastis de la rue des Merles* sort en 1957 chez Garzanti, *La connaissance de la douleur* est publié en 1963 par Einaudi, qui avait précédemment publié *Il primo libro delle favole* (en 1952) et *I sogni e la folgore* (en 1955), recueil d'une partie des textes écrits dans les années 1930-40 (*La Madonna dei Filosofi, Il Castello di Udine et L'Adalgisa*).

¹⁰² Article publié en octobre 1934 dans la revue *il Bargello*, maintenant dans E. Vittorini, *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi 1926-1937*, Torino, Einaudi, 2008, p. 789.

artisanale mais déjà prestigieuse, proche du pôle de production le plus légitime, associé à l'antifascisme et au néo-réalisme. Des écrivains qui sont parmi les anciens résistants les plus connus font partie du comité éditorial et en 1952 Einaudi publie les *Lettere de condannés à mort de la Résistance Italienne*. L'association avec cet éditeur constitue un premier « passage à gauche » pour Gadda¹⁰³.

En 1950 l'écrivain déménage à Rome, où il a été embauché par la Radio d'État, travail qui lui permet de se consacrer complètement à l'écriture. Ce déménagement est un changement important, car il lui permet de s'insérer dans la capitale, devenue un important centre de la scène littéraire de l'après-guerre. Gadda y élargit ses contacts intellectuels et rencontre des écrivains tels que Goffredo Parise, Alberto Moravia et Pasolini. Ce dernier en particulier joue un rôle important, surtout au niveau de l'interprétation critique : Pasolini fait du style et de l'écriture de Gadda un pivot de la relecture de l'histoire de la littérature italienne des XIX^e et XX^e siècles qu'il est en train de mettre au point. Dans un essai de 1954, il parle de la non-contemporanéité de Gadda vis-à-vis de ses contemporains, et, tout en soulignant la distance existant entre la prose de Gadda et celle de D'Annunzio, écrivain extrêmement influent dans la première partie du siècle, il aborde une question centrale : l'étiquette de « baroque » souvent attribuée, avec une valeur négative, à l'œuvre gaddienne. Pasolini propose de parler dans son cas de *baroque-réaliste*¹⁰⁴. Il s'agit là d'une habile stratégie de re-légitimation : en associant le « baroque » – catégorie alors extrêmement dévaluée, surtout à cause de la condamnation de Benedetto Croce – avec le « réalisme », label en vogue à ce moment-là, Pasolini vise

¹⁰³ Vittorini est parmi les premiers écrivains dans l'après-guerre à prendre les distances par rapport à la notion de littérature engagée et à donner de l'importance à la recherche formelle. Cf. *infra* chapitre suivant.

¹⁰⁴ P. P. Pasolini, « Gadda. Le novelle del ducato in fiamme », dans *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 309-314.

à libérer l'expérimentalisme de Gadda du soupçon de désengagement. De plus, en reprenant les analyses de Gianfranco Contini, il inscrit Gadda dans une tradition plurilinguiste de la littérature italienne remontant à Dante, dont il fournit une lecture ouvertement politique. Alors que le fil pétrarquiste monolingue a été historiquement privilégié par les classes dominantes, ayant partie liée avec les pouvoirs et les institutions constituées, telle l'académie, et conservant cette connotation dans l'époque contemporaine, le dantisme linguistique « se répandait luxuriant dans la vie littéraire militante, s'imprégnait de Risorgimento, de libéralisme et de socialisme »¹⁰⁵. Cette interprétation présente le plurilinguisme comme une prise de position implicitement politique et suggère que l'attention maintenant doit être portée sur le langage, alors qu'auparavant l'engagement se concrétisait dans un travail sur le contenu et dans la prise en charge des phénomènes sociaux.

On est au début des années 1950 et on voit donc la première interprétation « politisée » de l'écriture gaddienne, essentielle pour légitimer son œuvre à l'époque, et qui sera radicalisée par les critiques proches de la néo-avant-garde, comme on va le voir par la suite.

2.1.3 La crise et les institutions littéraires

Outre une restructuration globale de l'espace social et politique, la chute du régime fasciste et la guerre entraînent, dans l'espace littéraire, une crise des valeurs stylistiques et linguistiques, et, plus généralement, des orientations qui étaient dominantes jusque-là : toutes les « institutions littéraires » concernant la dimension socio-poétique des œuvres, les réseaux thématiques, les codes et les hiérarchies esthétiques et

¹⁰⁵ *Ibidem*. Nous traduisons.

stylistiques. Pour comprendre ces effets de la crise, on peut prendre en considération, en premier lieu, les changements qui ont affecté le système de contrôle de la vie intellectuelle, c'est-à-dire, concrètement, l'abolition des lois de la censure fasciste. À partir de 1945 on assiste à l'effondrement d'un système qui, surtout à partir de 1937, année de fondation du Ministère pour la culture populaire, visait l'imposition d'un état d'autarcie culturelle. En particulier, le régime avait limité la circulation des textes d'auteurs juifs ou d'origine juive tels que Spinoza, Bergson, Einstein, ou Freud¹⁰⁶, et interdit tout allusion « favorable » à des tendances de pensée qui ne s'accordaient pas avec la philosophie officielle. La Libération favorise une sensation d'ouverture des possibles, qui se concrétise dans un effort pour sortir de l'isolement et du provincialisme dans lesquels la culture nationale avait été enfermée. On assiste ainsi à une série d'initiatives qui visent à promouvoir, à travers les revues et les maisons d'édition, la circulation des penseurs proscrits, dans une tentative de rattraper le temps perdu. La revue *Il Politecnico* est, encore une fois, une bonne expression de ce moment-là, car elle poursuit une culture matérialiste, cosmopolite et scientifique, incompatible avec l'hégémonie de l'humanisme idéaliste dont Croce et Gentile avaient été les champions¹⁰⁷. Gadda a une formation technique et scientifique, grâce à ses années d'étude à l'école polytechnique de Milan et à son métier d'ingénieur, et parmi ses auteurs de référence il y a plusieurs penseurs interdits par le régime, comme Spinoza, Leibniz, Kant, Darwin, Pareto et Einstein. Alors que dans la période avant la guerre sa position était décalée par rapport au contexte culturel, après la guerre, sans doute pour la première fois, Gadda fait l'expérience d'un accord entre son *habitus* et plusieurs tendances caractérisant l'espace

¹⁰⁶ Voir G. Ragone, *Un secolo di libri*, Torino, Einaudi, 1999, p. 166.

¹⁰⁷ Voir A. Boschetti, « La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970) », *op. cit.*

culturel. L'évolution du statut de la psychanalyse, qui commence alors à se frayer un chemin dans le contexte italien, fournit un exemple particulièrement significatif de la réévaluation que connaissent nombre de questions et de disciplines qui n'étaient pas abordables ouvertement dans la période fasciste. Gadda avait connu des écrits de Freud sans doute dès les années 1930, quand la lecture de cet auteur était soupçonnée d'être un signe de décadence morale. La disparition des interdits qui frappaient la psychanalyse l'encourage à oser, en février 1948, une forme de « prise de parole » rarissime pour lui, comme une conférence¹⁰⁸. Il y traite des rapports entre la littérature et les théories freudiennes et souligne le rôle essentiel que ces dernières occupent dans la déconstruction du sujet qui est au centre de son œuvre, opération dont il souligne également la portée de critique sociale.

L'ouverture de l'espace des possibles littéraires et idéologiques concerne également le contrôle exercé par le pouvoir politique sur la langue légitime. Surtout à partir de la fin des années 1930, le régime avait mis en place un ensemble de politiques linguistiques qui visaient la promotion d'une langue nationale épurée, au niveau du lexique et de la syntaxe, de tout élément étranger et dialectal. Si l'impact réel de ces interventions sur la structure et sur l'usage courant de l'italien a été plutôt faible selon les spécialistes de sociolinguistique¹⁰⁹, elles ont tout de même conditionné d'une manière visible et efficace les *discours* qu'on pouvait tenir, surtout dans le milieu littéraire, à

¹⁰⁸ Il s'agit peut-être de la seule conférence qu'il n'ait jamais faite au sujet de la littérature. Le texte est publié sous le titre « Psychanalyse et Littérature », dans *Les voyages la mort*, Paris, Bourgois, 1994, pp. 67-93. La lecture des textes de Freud joue un rôle important dans l'ensemble de l'œuvre gaddienne et elle est visible en particulier dans le pamphlet *Eros et Priape* ainsi que dans une série de nouvelles écrites après la guerre où elle est utilisée pour parler des sujets ouvertement politiques. Voir M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1970, en particulier le chapitre 2, « Le ideologie politiche e la psicoanalisi » pp. 29-84 et le chapitre 7, « Letteratura italiana e psicoanalisi » pp. 332-555.

¹⁰⁹ Voir *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico del Ventennio*, a c. di F. Foresti, Bologna, Pendragon, 2003, en particulier l'article de F. Foresti « Proposte interpretative e di ricerca su lingua e fascismo : la « politica linguistica », pp. 35-82.

propos de ces questions. Comme dans le cas de la psychanalyse et d'autres aspects qu'il faudrait prendre en considération, l'œuvre de Gadda participe à ces changements et, en même temps, se laisse modifier par eux. Pendant les dernières années du régime, l'écrivain avait déjà eu l'occasion de s'exprimer sur ces questions linguistiques et stylistiques. En 1942, par exemple, le linguiste Bruno Migliorini lance un débat autour des rapports entre langue d'usage et langue littéraire au sein de la revue *La Ruota*, débat qui engage le milieu intellectuel à une confrontation indirecte avec les choix politiques du régime¹¹⁰. Invité à y participer avec d'autres écrivains et critiques littéraires comme Contini, Giacomo Devoto et Mario Luzi, Gadda écrit pour l'occasion un texte où il expose des positions clairement incompatibles avec les lignes fondamentales de la politique linguistique fasciste¹¹¹.

Cet épisode éclaire la genèse de certains traits de son style, notamment le mélange entre différents registres de l'italien, les dialectes et les langues étrangères caractérisant son plurilinguisme, dont la présence se manifestera d'une manière encore plus visible après la guerre. Il montre également que les débats linguistiques sous le régime fasciste recouvrent des enjeux politiques et littéraires importants, qui ne disparaîtront pas par la suite et, au contraire, deviendront en quelque sorte l'héritage de la période précédente. Ainsi ce n'est pas un hasard si, après 1945, on assiste à un phénomène de redécouverte du répertoire des traditions et des parlers régionaux, ainsi qu'à la reprise, mais sur de tout autres bases, du débat concernant la présence des dialectes et de la langue orale dans le roman, et même dans la poésie. C'est donc uniquement avec l'assouplissement des

¹¹⁰ *La Ruota* est une revue fondée en 1937 sous titre *Revue mensuelle de littérature et politique*, qui change ensuite en *Revue mensuelle de littérature et art*, et dirigée par Mario Alberto Meschini. Comme *Primato* (1940-43), revue dirigée par Bottai, Ministre de l'Éducation Nationale, elle était proche du régime.

¹¹¹ Voir « Langue littéraire et langue usuelle », dans *Les voyages la mort*, *op. cit.* Les points de désaccord concernent surtout la question du plurilinguisme sur le plan des dialectes ainsi que des langues étrangères.

ingérences du champ de pouvoir dans le champ linguistique et intellectuel que cette question se transforme en pratique littéraire ouvertement discutée, d'une manière tardive par rapport à la France, par exemple, où l'« âge du roman parlant » avait été celui des années 1930¹¹².

L'œuvre de Gadda, qui se fonde en grande partie sur l'usage à la fois expressionniste et réaliste des dialectes et des langues étrangères, occupe dans ces débats un rôle majeur d'antécédent et de modèle. Cette dimension plurilinguistique ne fait en effet que s'accroître dans l'après-guerre, période d'élaboration du roman *L'Affreux pastis de la rue des Merles* (1957), son œuvre la plus marquée par la présence des dialectes. L'expérimentalisme linguistique et formel qui caractérise l'œuvre gaddienne est également valorisé et souligné par les nouvelles théories littéraires qui commencent à s'imposer en Italie, importées directement ou à travers la médiation française. Les thèses des formalistes russes ainsi que, en particulier, les propositions de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme, seront constamment mobilisées pour l'interprétation de l'œuvre gaddienne, à partir des travaux de Contini, qui est parmi les premiers introducteurs du formalisme et du structuralisme en Italie¹¹³.

À partir du début des années 1950 s'ouvre pour Gadda une période au cours de laquelle il revient sur l'ensemble de son œuvre en s'efforçant de lui donner un statut d'*œuvre complète*. Tous les facteurs que l'on vient de mentionner jouent un rôle dans ce travail de révision, d'où, pour en arriver à un dernier aspect, la dimension politique n'est pas absente. En effet, parallèlement à l'effort pour limiter l'aspect « fragmenté » de son œuvre, Gadda se préoccupe de s'autocorriger et de modifier en direction anti-

¹¹² Voir J. Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Librairie Droz, 2001.

¹¹³ Voir *infra*, Chapitre 2, « L'unité du champ transnational du point de vue théorique ».

mussolinienne une bonne partie de ce qu'il a écrit jusqu'alors, dans un processus de « recodification en clé anti-fasciste »¹¹⁴. Cette révision est caractérisée par l'explicitation de la dimension politique d'une partie des textes. Les formes d'autocensure qui se manifestaient par l'emploi d'un langage riche en allusions et euphémismes s'atténuent¹¹⁵. Ce processus qui voit la dimension politique s'affirmer de plus en plus a comme sommet la rédaction d'*Eros et Priape*, pamphlet anti-mussolinien que Gadda commence à écrire sans doute entre 1944 et 1945, mais qui ne sera publié intégralement qu'en 1964, à l'exclusion de la partie initiale, publiée en 1955¹¹⁶. Il s'agit d'une sorte d'*hapax* dans sa production, précisément à cause de la manière directe dont il s'attache à un sujet ouvertement politique et à cause du choix du genre. Ici le caractère éluif de ses prises de position est abandonné complètement, donnant lieu à une éruption linguistique, dont le ton surprend surtout si on le compare à la prudence que Gadda a gardée tout au long de la période précédente. Dans le premier chapitre de *Eros et Priape*, il dit clairement : maintenant que le régime est tombé, on peut parler ; on a même l'obligation morale de se pencher sur ce qui vient de se passer dans le pays et de l'analyser, pour que l'histoire ne se répète pas.

Si, comme le soulignent Cristina Savettieri et Giuseppe Stellardi¹¹⁷, les raisons qui le mènent à l'écriture de ce texte sont liées à la déception qu'il éprouve vis-à-vis des

¹¹⁴ C. Savettieri, « Il Ventennio di Gadda », dans, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 7, 2011.

¹¹⁵ Gadda parle clairement de cet aspect en référence au livre *Il primo libro delle favole* (publié en 1952), dans un entretien de 1951: « mes fables de 1939 sont caractérisées par une certaine réticence, qui était compréhensible vu les conditions politiques de l'époque [...]. Les fables de 1949, 50 et 51 sont au contraire plus libres et inédites ». Nous traduisons. V.I.: « Le mie favole del 1939 sono caratterizzate da una certa reticenza, umore giustificabile riguardo le condizioni politiche di allora [...]. Le favole del '49, '50 e '51, sono viceversa più libere e inedite », dans « *Per favore mi lasci nell'ombra* ». *Interviste 1950-1972*, Malino, Adelphi, 1993, p. 26.

¹¹⁶ Voir *infra*, chapitre 3.

¹¹⁷ Voir C. Savettieri, « Il Ventennio di Gadda », *op. cit.*, et G. Stellardi, « Gadda antifascista », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, *op.cit.*

promesses du régime ainsi que de ses propres illusions et possèdent ainsi une dimension psychologique, les logiques du champ littéraire qu'on a décrites n'y sont pas étrangères. Comme dans le cas de la France et d'autres pays européens, une des conséquences majeures de la crise a été de modifier la définition de la littérature légitime, ainsi que la notion de responsabilité de l'écrivain, qui se retrouve réhabilitée. La volonté de prendre position par rapport aux événements politiques récents et d'agir sur l'histoire n'est plus considérée comme un signe d'hétéronomie, mais représente au contraire une confrontation obligée avec les nouvelles valeurs dominantes. C'est sans doute ce contexte qui permet à Gadda de ne pas considérer ce pamphlet comme une trahison de sa conception de la littérature, malgré les distances qu'il a toujours exprimées vis-à-vis de l'activité politique¹¹⁸. Si Gadda ne se soustrait pas au moment d'« intense production discursive »¹¹⁹ engendré par la crise historique, le recours à un genre comme le pamphlet montre, par ailleurs, qu'il fait attention à ne pas confondre cette forme d'écriture avec celle du roman ou des nouvelles. Par là il se démarque implicitement du néo-réalisme, qui confiait justement au roman la prise en charge des positions politiques et idéologiques. On comprend bien, du reste, que le pamphlet est perçu par Gadda comme un corps étranger par rapport à sa production, vis-à-vis duquel il aura toujours des positions réticentes, jusqu'au refus qu'il manifeste dans une lettre au cousin Piero Gadda¹²⁰.

Le lieu de publication d'*Eros et Priape* est aussi à prendre en considération : les trois premiers chapitres du pamphlet sont publiés par Pasolini en 1955 dans *Officina*, la

¹¹⁸ Distance qu'il exprime, par exemple, dans une lettre à Lucia Rodocanachi, dans laquelle il se compare aux écrivains proches de lui, notamment Montale, qui sont tous, à ses yeux, plus « politisés », voir *Lettere a una gentile signora*, Milano, Adelphi, 1983.

¹¹⁹ B. Gobille, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁰ Voir *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, *op. cit.*, pp. 139-140.

revue qu'il vient de fonder¹²¹. Or *Officina* est l'un des instruments par lesquels Pasolini et d'autres nouveaux entrants s'approprient à changer les rapports de force dans le champ. On peut donc considérer cette revue comme un des premiers signes d'une crise interne qui mène, dans les années suivantes, à une reformulation ultérieure des valeurs littéraires¹²². Son programme poétique se fondait sur la promotion d'un expérimentalisme capable de garder une dimension engagée tout en se différenciant clairement des positions de la *neoavanguardia* qui commence alors à émerger¹²³. Le texte gaddien répond parfaitement à ce programme, car il propose une analyse historico-politique, mais dans un langage des plus expérimentaux, qui enfonce les règles du genre. En effet, jusque dans un texte qui devrait avoir comme priorité la transmission d'un message clair, la communication est continuellement sabotée, par le recours massif aux digressions et par l'usage d'un langage qui défie la compréhension, à cause du registre soutenu et des fréquentes références doctes, qui rendent complexe et obscur le lien avec le monde contemporain.

2.1.4 Réception par la neoavanguardia et consécration

Le nœud du conflit d'interprétations auquel l'œuvre de cet écrivain était exposée dès l'après-guerre est bien exprimé dans ce passage du critique Cesare Cases, qui, en revenant sur son article contre *L'Affreux Pastis*, écrit :

¹²¹ Le texte complet (mais en partie autocensuré) sera publié en 1967 par Livio Garzanti.

¹²² A. Boschetti, « La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970) », *op. cit.* p. 55. Cf. *infra*, chapitre suivant. Pour comprendre pleinement les raisons qui poussent Gadda à le publier, il faut tenir en compte également le rapport avec son éditeur principal du moment, Garzanti, qui faisait de la pression pour obtenir de sa part des textes pour la publication. Le texte d'*Eros et Priape* serait donc, en partie, une « concession », faite contre son gré. Voir la reconstruction de l'histoire éditoriale par G. Pinotti, « Sul testo di *Eros e Priapo* », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 6, 2007.

¹²³ La revue *il verri*, revue expression de la *neoavanguardia*, est fondée en 1956.

Gadda se rebella contre l'ordre à travers le langage, surtout à travers la subversion du langage. Ce que je n'approuvais pas chez lui c'était exactement cela, justement car j'étais socialiste et donc j'attendais la subversion sur une dimension existentielle, politique-sociale, alors que lui l'attendait fondamentalement de la réforme du langage, de son usage hérétique¹²⁴.

On trouve résumées ici aussi bien les raisons de l'hostilité que l'œuvre gaddienne a pu susciter parmi certains critiques militants marxistes et celles qui favorisent la réévaluation postérieure de son œuvre par la *neoavanguardia* en particulier. Au début des années 1940 Gadda commence la rédaction de nouvelles satiriques ayant comme objet la bourgeoisie de Milan, qui constitueront *L'Adalgise*, livre qui sortira en 1944. Dans une lettre à son ami Carlo Linati, en souscrivant à un point de vue proche de celui qui caractérisera l'immédiat après-guerre, il ressent le besoin de se justifier pour avoir écrit un livre « mondain », désengagé et ludique, pendant une période où, écrit-il, « des graves soucis occupent l'esprit de mes concitoyens » et la plaisanterie n'est plus légitime¹²⁵. Or, c'est précisément cet ouvrage, avec d'autres, que, dix ans plus tard, les écrivains du mouvement avant-gardiste « Groupe 63 » vont saluer comme exemple d'« engagement par la forme ». Pour comprendre ce changement dans les critères de jugement, qui montre

¹²⁴ Cité par R. Stracuzzi, « Cases », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, supplement no. 1, third edition (2008). Nous traduisons. Cases avait écrit cet article en accord avec Carlo Muscetta, inscrit au PCI et qui dirigeait le « Supplemento scientifico-letterario » de la revue *Mondo operaio*. Il en reparle dans la préface à « Patrie Lettere » écrite en 1974, p. XIII : « posso aver fallato nell'accettare, insieme all'eredità » borghese, anche la violenza che ne faceva parte, ma non nell'individuare nel successo del *Pasticciaccio* l'inizio di un'operazione confusionaria e regressiva. La ricca aneddotica gaddiana comprende anche la reazione dell'interessato, cui qualche titubante amico aveva portato il mio articolo. Sembra che egli, letto, abbia detto : « Il Cases vorrebbe che il Gadda fosse socialista, ma il Gadda *non* è socialista ». La frase coglieva bene quello che c'è di velleitario in una critica militante che non si arrende all'evidenza di ciò che vorrebbe che non fosse, anziché accettarlo com'è e trarne vantaggio per il proprio discorso, ma ne risultava che entrambi eravamo d'accordo su un punto, e cioè che il Gadda non era socialista mentre secondo il Cases bisognava esserlo (anche se allora il suo socialismo assomigliava piuttosto a una dittatura giacobina) : gli altri sembravano essersi dimenticati di questa trascurabile esigenza ».

¹²⁵ Voir C. Vela, « Note al testo », dans C.E. Gadda, *L'Adalgisa. Disegni Milanesi*, Milano, Adelphi, 2012, p. 340. V. I. : « Cure gravi occupano l'animo dei miei concittadini : mentre gli scritti pubblicati risalgono ad anni relativamente sereni, in cui lo scherzo era esteticamente lecito ». Nous traduisons.

la dépolitisation progressive du champ littéraire, il faut revenir aux événements politiques déjà évoqués, tels l'Insurrection de Budapest de 1956 et la crise qui s'ensuit, qui contribuent grandement à modifier les règles du jeu, en accélérant le processus de reformulation des possibles littéraires qui se dessinait depuis les années 1950. Ainsi, au début des années 1960, Angelo Guglielmi, critique proche de la *neoavanguardia*, peut prétendre faire de l'expérimentalisme formel la mesure de l'engagement d'un écrivain. L'œuvre gaddienne subit donc un processus de politisation, et Gadda est présenté comme un écrivain progressiste, dont la lecture inciterait les jeunes à la révolution, plus que tout roman « réaliste » traditionnel¹²⁶.

2.2 Claude Simon : entre roman engagé et Nouveau Roman

L'œuvre de Gadda dans l'après-guerre, on vient de le voir, est déjà en grande partie constituée et le renouvellement a trait surtout au remaniement que l'auteur opère et à sa réception. Le cas de Simon est différent de ce point de vue, puisque, dans la décennie qui va de ses premières tentatives des années 1940 à la moitié des années 1950, l'écrivain accomplit dans son écriture une évolution profonde. Nous verrons que son projet créateur s'adapte aux transformations du champ littéraire, en procédant par ajustements spontanés à l'espace des possibles tel qu'il se définit et se modifie dans le temps. Deux directions en particulier vont guider notre analyse : comment se fait le passage des premiers romans

¹²⁶ Dans l'article « Gadda progressista », dans *Vero e Falso*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 50-65. À propos d'un autre processus de politisation qui a lieu les mêmes années voir F. Matonti, « La Politisation du structuralisme. Une crise dans la théorie », dans *Raisons politiques*, Presses de Sciences Po, 2005/2, n. 18, p. 1

aux romans publiés chez Minuit, et dans quelle mesure ce passage est-il affecté par les dynamiques du champ ? Comment se forme sa conception de l'engagement, quels sont les modèles implicites avec lesquels Simon se confronte ou qu'il reprend et réinterprète ? Et quelles sont, enfin, les implications de cette conception sur sa poétique ?

2.2.1 Héritages familiaux, formation et premiers romans

L'éthique des artistes et leur vie affective de relation jouent, dans la production de leur œuvre, un rôle de première importance. Malheureusement, cette vie est toujours dissimulée. Il est très difficile, quand on n'a pas vécu la vie même de l'art (et aussi quand on l'a vécue), de discerner exactement sa part dans les œuvres.
Paul Valéry¹²⁷

On parvient à se faire une image plus complète de Claude Simon si on prend en compte le cadre familial dans lequel se déroule son enfance, période qui occupe, d'ailleurs, une place centrale dans l'œuvre littéraire. Norbert Elias, en commentant la tâche du sociologue, qui est celle de rendre compte le plus clairement possible des contraintes sociales qui ont pesé sur l'individu, écrivait dans son travail consacré à Mozart :

Pour comprendre un individu, il faut savoir quels sont les désirs prédominants qu'il aspire à satisfaire. Le déroulement de sa vie n'a de sens à ses propres yeux que s'il arrive à les réaliser et dans la mesure où il y arrive. Mais ces désirs ne sont pas inscrits en lui avant toute expérience. Ils se constituent à partir de la plus petite enfance sous l'effet de la coexistence avec les autres, et ils se fixent sous la forme qui déterminera le cours de la vie

¹²⁷ P. Valéry, *Variété V*, cité par M. Merleau-Ponty, dans *Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France, Notes, 1953*, éd., B. Zaccarello et E. de Saint-Aubert, Genève, MetisPresses, 2013, p. 110.

progressivement, au fil des années, ou parfois aussi très brusquement à la suite d'une expérience particulièrement marquante¹²⁸.

Dans son analyse de l'héritage familial de Simon, Pascal Mougin a pu éclaircir certains de ces éléments fondateurs des désirs et donc de la personnalité et de l'activité future de l'écrivain. En concentrant l'attention sur la mésalliance qui est à la base du lien unissant les parents de Simon, il a pris en compte un élément qui joue un rôle de première importance dans la formation de l'*habitus clivé* de cet écrivain¹²⁹. L'union entre sa mère, Suzanne Denamiel, provenant de l'aristocratie foncière, et son père, Louis Simon, fils d'un paysan du Jura, constitue un cas d'hétérogamie flagrant. Elle est perçue par la famille maternelle comme un scandale et devient un élément qui aggrave l'angoisse du déclassement à laquelle celle-ci est sujette du fait de son appartenance à la petite noblesse.

Le fils unique sorti de cette mésalliance est pris en porte-à-faux entre deux mondes parentaux inconciliables, qui favorisent deux attitudes sociales, celle de la mère et celle du père, tout aussi bien opposées, auxquelles le petit garçon devra se confronter. Du côté paternel, l'attitude sociale correspond à ce que Bourdieu appelle l'*ascétisme de trajectoire*, à savoir un ensemble de dispositions caractéristiques des parcours ascendants, visant la montée de l'échelle sociale. L'ascétisme de trajectoire est marqué, d'une part, par un rapport au temps fondé sur la *différance*, qui consiste en le « consentement à sacrifier le présent en vue d'une rémunération escomptée dans l'avenir », et, d'autre part, par un rapport à soi fondé sur la *différence*, qui ne permet que « le dépassement et la

¹²⁸ N. Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991, p. 14.

¹²⁹ P. Mougin, « La mésalliance parentale », dans *Claude Simon : Situations, op.cit.*, pp. 41-52.

transformation, le reniement plutôt que l'accomplissement »¹³⁰. La position sociale de la mère est caractérisée, au contraire, par ce que le sociologue appelle un *ascétisme de position*, propre d'une position dominante ; celle-ci est marquée par l'exhibition d'un éthos aristocratique, qui permet d'instaurer un rapport au temps et un rapport à soi radicalement différents, fondés plutôt sur l'adhésion totale avec son identité sociale.

Cette analyse est très importante pour notre propos car, en montrant l'origine de certains besoins de distinction, de prise de distance et en même temps d'identification, elle contribue à expliquer un certain nombre de traits propres de la figure de l'auteur et de son écriture. C'est en effet à partir de cette situation familiale que se développent des caractéristiques touchant, tout d'abord, à la posture de Simon, caractérisée par l'image de l'*autodidacte dilettante*, qu'il propose et défend régulièrement au cours des entretiens et dans l'œuvre poétique elle-même. Quand Simon doit rendre compte de son éducation artistique et littéraire il souligne la pauvreté et l'insignifiance de celle-ci.

Ma culture est pratiquement celle d'un autodidacte. [...] Je suis presque inculte ; j'ai le bachot, c'est tout. Mon tuteur m'emmenait le dimanche au Louvre, et dans ma famille maternelle on faisait beaucoup de musique. Ce sont les seules bases culturelles que j'avais reçues. Le reste, je l'ai découvert par moi-même au cours de cette espèce de vie de dilettante et de paresse¹³¹.

Dans *Le sacre du printemps* (1954), le statut d'amateur caractérise le sujet narrant, qui en prend conscience brutalement face aux personnages rencontrés pendant les jours passés à Barcelone :

¹³⁰ P. Mougin, « La mésalliance parentale », *op. cit.*, Mougin reprend les termes de l'analyse menée par Bourdieu dans *La distinction*, *op.cit.* p. 44.

¹³¹ Claude Simon/ Marianne Alphant, « Et à quoi bon inventer ? », *Libération*, 31 août 1989, pp. 24-25.

Mais non : ne se jouait pas. Ce n'était pas un jeu. Moi qui n'avait encore eu ni faim ni honte, qui ne savait ni haïr, ni sans doute – par conséquence – aimer [...] c'était comme si tout à coup mes actes étaient devenus faux, comme si tout ce que j'avais pensé, ressenti, cru jusqu'à maintenant était devenu faux aussi. Il y avait déjà un certain temps que je ressentais venir ce moment et maintenant il était là : un amateur, voilà ce que j'étais¹³².

C'est par l'élaboration d'une posture de dilettante et d'amateur, qui s'accompagne de la valorisation de l'écriture comme pratique laborieuse, que Simon arrive à concilier les deux modèles parentaux contrastants. Les conflits psychologiques enracinés dans l'origine sociale de ses parents éclairent également certaines ambivalences de son écriture, qui est marquée par le refus à la fois de l'élégance aristocratique ou de la préciosité d'un côté, et des stylèmes populistes de l'autre¹³³. On trouve, en somme, à la base de l'inquiétude qui gouverne son œuvre, dont l'écriture a été définie comme « nomade »¹³⁴, une forme particulièrement marquée de métissage social.

Si son parcours scolaire s'arrête en effet relativement tôt, son apprentissage se prolonge ailleurs, au contact direct avec les milieux artistiques les plus importants de l'époque. Il découvre les surréalistes à travers la revue *Le Minotaure*, et à partir de cette découverte sur papier, il commence par la suite à fréquenter ce milieu, grâce aussi à son activité de peintre. À partir de 1931 il fréquente l'académie d'André Lhote, théoricien du cubisme, très proche de Jean Paulhan et premier critique d'art de *La nouvelle revue*

¹³² Voir C. Simon, *Le sacre du printemps*, op. cit. p. 187.

¹³³ P. Mougin remarque comment dans le refus de ces deux registres, qui sont alors dominants dans le champ littéraire français, on peut voir également la prise de distance de Simon par rapport à la littérature nationale. Ce point rejoint notre réflexion sur la dimension internationale de l'écriture simonienne. En effet, hormis la référence majeure à Proust, la plupart des modèles revendiqués par Simon sont étrangers (Faulkner, Conrad, Kafka, Dostoïevski).

¹³⁴ Voir notamment D. Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, 1997.

française¹³⁵. La formation artistique dont il bénéficie dans ces milieux est fondamentale pour comprendre la conception qu'il se fait du roman et de son histoire. Le projet de Simon s'inscrit, en effet, dans la voie ouverte par les expérimentations des avant-gardes du début du siècle. Sa formation de peintre et l'indécision qu'il maintiendra longtemps entre cette activité et celle d'écrivain contribuent à lui faire intégrer l'une des pratiques caractéristiques de ses maîtres, le mélange des genres, qui était à la base de la notion d'« art total ». Ce modèle se reflète chez Simon dans le dialogue constant entre peinture et littérature, et entre littérature et cinéma¹³⁶.

L'entrée en écriture advient pour Simon vers la fin des années 1930 quand il entame son premier roman, *Le Tricheur*, qui ne sera publié qu'en 1946. Maurice Nadeau est le premier à en faire une recension, dans *Combat*, dans laquelle il le compare à *L'Étranger* d'Albert Camus, sorti en 1942¹³⁷. Le critique apprécie donc le roman en y reconnaissant des traits caractérisant la littérature dominante de ces années-là, située entre engagement et existentialisme. Cette première publication sera suivie par d'autres tentatives, demeurées sans succès. Les années qui suivent voient en effet une série de refus, comme pour le cas du texte *Les Juges*, adressé aux éditions Corrêa en 1950 et refusé par Nadeau¹³⁸. Un an plus tard un autre manuscrit, celui de *Gulliver*, reçoit une

¹³⁵ Sur le rapport Lhote/Paulhan voir leur correspondance : André Lhote & Jean Paulhan, *Correspondance 1919-1961*, édition établie et annotée par Dominique Bermann Martin et Bénédicte Giusti Savelli, Paris, Gallimard, 2009.

¹³⁶ Sur les liens entre Nouveau Roman et avant-garde voir A. Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001, en particulier le chapitre « On peut être poète dans tous les domaines », pp. 247-284. Sur les rapports entre Simon et le cinéma voir B. Bonhomme, *Claude Simon, la passion cinéma*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

¹³⁷ M. Nadeau est rédacteur dans cette revue de 1945 à 1951, voir son article « Le Tricheur », dans *Combat*, février 1946. Le roman est aussi signalé par Georges Perec comme précurseur du mouvement à venir ; voir « Le Nouveau Roman et le refus du réel », dans G. Perec et C. Burgelin, *L.G. Une aventure des années 1960*, Paris, Seuil, 1992, p. 29.

¹³⁸ M. Calle-Gruber, *Une vie à écrire, op.cit.* p. 180.

réponse négative de la part de Gaston Gallimard et de Grasset¹³⁹. Ce texte sera cependant accepté et publié en 1952 par Calmann-Lévy, qui devient à partir de ce moment, pour peu de temps, son éditeur.

2.2.2 Le tournant des années 1950

Les refus que les romans de Simon reçoivent dans la décennie qui va de la moitié des années 1940 à la moitié des années 1950 nous renvoient l'image d'un écrivain qui se cherche et qui ne maîtrise pas encore les dynamiques de l'espace littéraire. Mais ils sont significatifs également du décalage existant entre son travail et l'état des possibles du champ ; en somme, Claude Simon ne semble pas être en phase avec la littérature qui se fait alors. Après une période de silence, pendant laquelle il est contraint au lit par la tuberculose et qui se clôt avec la publication de *Le sacre du printemps* (1954)¹⁴⁰, il se remet à écrire et commence ce qui deviendra *Le Vent*. Mais cette fois-ci la situation autour de lui est en train de changer. Il est sur le point de terminer le roman lors qu'il rencontre Jean-Edern Hallier et Alain Robbe-Grillet ; ce dernier, conseiller aux Éditions de Minuit, propose de lire son texte et, enthousiaste, présente Simon à Jérôme Lindon. À partir de ce moment, il entre en contact avec le nouveau circuit de diffusion et de consécration qui est en voie de formation et qui est constitué par des éditeurs tels Lindon et Juillard et des critiques tels Maurice Nadeau et Roland Barthes. Ces rencontres impliquent des possibilités de changement importantes dans la position de Simon à

¹³⁹ Une partie des lettres de refus est publiée dans Calle-Gruber, *Une vie à écrire, op.cit.* p. 181. C'est à propos de ce roman que Simon a un échange de lettres avec Raymon Queneau. Ce dernier ne fait plus partie du comité de lecture de Gallimard mais il a lu le rapport le concernant et lui envoie quelques commentaires suggérant le remaniement du roman.

¹⁴⁰ Livre publié toujours chez Calmann-Lévy. Nadeau et Claude Mauriac en commentent la sortie, mais d'une manière générale la réception n'est pas chaleureuse et Simon vit cette publication comme un échec.

l'intérieur du champ, dont lui-même est hautement conscient. Alors qu'il s'était déjà accordé avec Lindon pour la publication du roman, son ancien éditeur réclame ses droits sur le contrat, qu'il ne semble pas vouloir céder facilement. Suivra un procès gagné par Simon et Minuit, qui entretemps avait racheté Calmann-Lévy. Dans l'échange de lettres avec son éditeur qui, insistant pour publier le roman, l'assure de sa bonne volonté envers une œuvre « plus d'avant-garde que les autres », Simon lui répond :

Pour vous, il s'agit peut-être là d'une question d'amour-propre et d'une perte éventuelle de quelque cent mille francs. Pour moi, à quarante-trois ans et physiquement diminué par la maladie, le succès de ce livre qui représente plus de deux ans de travail est d'une importance capitale¹⁴¹.

Simon voyait juste en jugeant l'importance cruciale du moment, puisqu'à partir de là deux conditions favorables essentielles se trouvent réunies : d'abord, il trouve des écrivains et des critiques qui se passionnent pour ses textes et qu'il va considérer comme ses pairs. Ceci l'encourage, tout au long des années suivantes, à poursuivre dans la voie plus expérimentale qu'il vient d'ouvrir. Ensuite, le fait d'être publié par Lindon lui assure un public en termes de ventes, car la maison d'édition investit beaucoup dans la promotion de ses auteurs, ce qui a comme effet de lui assurer à la fois la légitimation littéraire et l'amélioration de sa situation économique¹⁴². Le bouleversement dans la structure du champ implique donc des changements fondamentaux ; il entre à faire partie

¹⁴¹ Lettre du 8 juillet 1957, citée dans Calle-Gruber, *Une vie à écrire, op.cit.*, p. 213.

¹⁴² *Le vent* publié chez Minuit vent 1420 exemplaires et *L'Herbe* 2228 ; les deux romans sont tout de suite traduits à l'étranger. *La Route des Flandres* est tout de suite réédité, le deuxième tirage se vent à 2500 exemplaires.

de cette « école littéraire fictive » qu'est le Nouveau Roman et qui constitue une alliance lui permettant de prendre position dans le champ, de se poser en s'opposant :

si mes amis et moi avons contribué à entretenir un malentendu en acceptant cette étiquette commune (dans tous les sens du terme), c'est simplement parce que nous étions tous viscéralement d'accord pour rejeter les conventions insupportables du roman traditionnel et nous insurger contre le climat de terrorisme stalinien, non moins insupportable, type "réalisme socialiste", que Sartre et sa bande faisaient régner après la seconde guerre mondiale¹⁴³.

Le *malentendu* constitué par l'affiliation à cette école occupant le devant de la scène littéraire représente le moyen d'assembler un important capital symbolique, de gagner de l'autonomie intellectuelle ainsi que la possibilité de se faire un nom. Le premier roman qui sort chez Minuit reçoit une attention considérable et incomparable avec celle qui avait été accordée aux romans précédents. Emile Henriot, parmi les promoteurs de l'image unitaire du mouvement¹⁴⁴, consacre un article à *Le Vent* lors de sa parution, et le roman reçoit globalement une bonne réception. C'est le cas également de *L'Herbe*, publié l'année suivante. À partir de ce moment-là, *Les lettres françaises*, le journal dirigé par Aragon, suit la production de Simon avec intérêt, de même que *L'Express* et d'autres revues littéraires, et Simon sera rangé parmi les « écrivains nouveaux » lors de la parution d'un numéro spécial d'*Esprit* qui leur est consacré en 1958¹⁴⁵.

L'entrée au catalogue des éditions de Minuit représente enfin un point particulièrement important par rapport à la question de l'engagement. Comme l'a montré

¹⁴³ Cité dans DuVerlie, « Naissance de Claude Simon », op.cit., p. 66.

¹⁴⁴ Il est le premier à utiliser l'étiquette de Nouveau Roman à l'occasion d'un article publié en 1957 dans *Le monde*, consacré à *La jalousie* de Robbe-Grillet et à *Tropismes* de Sarraute.

¹⁴⁵ *Esprit*, Juillet-Août 1958, n. 7-8 dédié au « Nouveau Roman ».

Anne Simonin dans son étude, Lindon met en place une stratégie éditoriale qui vise à associer le Nouveau Roman aux luttes politiques de l'époque, tout en lui garantissant un espace autonome de recherche littéraire¹⁴⁶. Il impose un partage entre les livres à sujet politique, qui font partie d'une collection à part, et la collection littéraire, dans laquelle les livres de fiction « engagés » ne sont pas acceptés. Cela faisant, toutefois, le voisinage entre ces productions, garanti par l'appartenance à la même maison d'édition, permet de conférer indirectement aux textes littéraires une portée politique. À la suite en particulier de la publication du témoignage *La question* d'Henri Alleg, comme écrit Simonin, « le statut de cette littérature se trouve radicalement modifié : de pur exercice de style, de jeu gratuit avec les mots, elle devient une entreprise autrement subversive »¹⁴⁷.

L'œuvre de Simon connaît de cette manière et dans ce contexte un sort à maintes égards similaire à celui qui est réservé à Gadda dans les mêmes années : alors que l'écrivain s'éloigne de plus en plus des représentations conventionnelles des événements historiques et qu'il radicalise son abstention vis-à-vis de toute prise de position politique directe, son œuvre se trouve associée, non sans contestations toutefois¹⁴⁸, à la gauche

¹⁴⁶ A. Simonin, « La littérature saisie par l'histoire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, mars 1996, pp. 59-75.

¹⁴⁷ *Ibidem*. J. Ricardou, dans son intervention au débat organisé par *Clarté*, journal de L'Union des étudiants communistes, écrit : « Si, voilà quelques années, je suis allé porter mon premier roman à une petite maison d'édition, c'est sans doute parce qu'elle venait de publier sur dix ans les romans des écrivains qui me semblent compter aujourd'hui, mais également parce que cette maison avait aussi publié un témoignage pour l'émancipation de l'homme : le récit d'Henri Alleg, *La Question* », dans Y. Buin (éd.) *Que peut la littérature?*, interventions de S. de Beauvoir, Y. Berger, J.-P. Faye, J. Ricardou, J.-P. Sartre, J. Semprun, Paris, 10/18, 1965, p. 61.

¹⁴⁸ Il est intéressant de voir les réactions de quelqu'un comme Georges Perec qui de son côté parle d'« imposture » et refuse l'assimilation du mouvement à une gauche politique, opération qu'il considère trop facile. Si à l'époque il est encore presque inconnu dans le champ, sa voix est sans doute représentative d'une partie importante de l'opposition, déjà existante, au Nouveau Roman. Dans son article « Le Nouveau Roman et le refus du réel » il écrivait : « venant après diverses déclarations de Sarraute, Janine Aeply, Beckett, Sollers, une conférence de Claude Simon consacrée à la littérature « engagée » mettait en évidence l'idéologie profondément réactionnaire qui sous-tend les théories esthétiques du « Nouveau Roman ». Plus loin : « la critique de gauche, pour justifier l'approbation qu'elle portait au « Nouveau Roman », a dit que les refus et les négations qui étaient les raisons d'être de cette nouvelle école constituaient une propédeutique nécessaire ; c'était un premier stade : la « positivité » viendra ensuite. L'on sait aujourd'hui

littéraire. Cette situation finit par cacher la véritable position politique de Claude Simon, que Michel Deguy définit d'une manière saisissante de *paralysée* : « n'étant ni "à droite" par la démystification, comme on dit, et le cynisme ; ni "à gauche" par l'absence de tout progressisme »¹⁴⁹.

Maurice Nadeau, qui des années plus tard revendiquera Claude Simon comme l'une de ses « découvertes », dresse un portrait qui résume bien le parcours qu'on vient d'esquisser :

Son *Tricheur* n'a pas eu le succès escompté, et il se trouve bientôt, avec la disparition du Sagittaire, en mal d'éditeur. Mon l'article l'a touché (il m'en sait encore gré, même après le Nobel), il m'apporte le manuscrit d'un roman, puis un autre. Claude Simon cherche sa voie. Elle est malaisée, broussailleuse, hérissée de difficultés qu'il ne paraît pas pouvoir résoudre facilement. Je lui rends ses manuscrits, ils ne me paraissent pas publiables [...]. Il se dirige ensuite vers les éditions de Minuit. C'est alors la suite de ses grands romans. [...]

À la différence de Robbe-Grillet ou de Butor, Simon ne fait pas partie du gibier de Barthes. Il n'est pas de ceux, non plus, qui théorisent leur art. Il y est malhabile. Et si on l'a rangé parmi les « nouveaux romanciers » parce qu'il fait partie de l'écurie Lindon, il n'est « nouveau » que par son apparition au moment où le roman cherche de nouvelles voies¹⁵⁰.

La difficulté qu'éprouve Nadeau à assimiler Simon au Nouveau Roman est corroborée par l'attitude de l'écrivain lui-même, qui, s'il ne s'est jamais officiellement

que ceci était une imposture : depuis cinq ans, sinon plus, l'idéologie du « Nouveau Roman » domine la production romanesque et nulle perspective nouvelle ne nous a été offerte. Au contraire, le masochisme de l'angoisse et le formalisme sont devenus un système cohérent, exhaustivement justifié, à peu près unanimement accepté », dans *LG. Une histoire des années 1960, op.cit.*, pp. 35-40.

¹⁴⁹ M. Deguy, « Claude Simon et la représentation », dans *Critique* 18.187, 1962.

¹⁵⁰ M. Nadeau dans *Grâces leur soit rendues*, Paris, Albin Michel, 1990, pp. 385-386.

dissocié du label, en a, à plusieurs reprises, mis en doute le fondement. Comme l'a montré Katherine Gosselin, s'il existe chez lui un discours sur le roman *articulé* d'une manière néo-romanesque, et qui répond à l'inscription historique d'une partie de son œuvre dans cette mouvance, un autre discours se fait jour qui se situe en dehors de ces débats en les rendant caducs¹⁵¹. Si les raisons de cette prise de distance sont multiples et ont trait, pour une part, aux points de désaccord concernant les choix poétiques et stylistiques, un élément compte en particulier, à savoir la volonté, surtout de la part de Robbe-Grillet, d'occuper une position d'avant-garde. Cette notion se prête mal, en effet, à indiquer la conception du roman, et de l'histoire littéraire, mises en avant par Simon. Ce dernier refuse d'ailleurs ouvertement la position avant-gardiste, surtout au nom du refus parallèle de toute notion de progrès en art.

Il me faut dire que je ne suis pas de ceux qui préconisent de brûler les musées, qu'il m'apparaît au contraire qu'il n'existe pas en art ce que l'on pourrait appeler progrès (dans le sens d'une marche vers un mieux ou un meilleur) et que les seuls termes qu'il convienne d'employer sont ceux de *différences* et d'*évolutions*. [...] l'histoire de l'art est faite d'une série d'innovations n'instaurant jamais qu'un « autrement », en aucun cas un « mieux »¹⁵².

Il n'y a pas de progrès, il n'y a que du mouvement, qui ne suit pas forcément une direction chronologique et unique. De là la place centrale qu'acquiert dans le raisonnement simonien la notion de *tradition*, qui est conçue comme une force

¹⁵¹ K. Gosselin, « Claude Simon et le roman nouveau », dans *Claude Simon : situations*, op.cit. p. 80.

¹⁵² C. Simon, *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012, p. 42-43.

dynamique et active agissant dans la production de l'œuvre du présent¹⁵³. C'est l'ambition révolutionnaire des entreprises avant-gardistes, ainsi que leur prétention de faire *tabula rasa* d'un passé artistique, qui ne s'accordent pas avec l'entreprise de Simon. Tout en partageant avec le Nouveau Roman un même moment historique, Simon semble donc s'en détacher par sa conception de la temporalité littéraire.

2.2.3 Engagement et confrontation avec l'existentialisme

Écrivain réflexif, conscient, depuis son premier roman, des principaux enjeux qui caractérisent le champ artistique de l'époque, Simon ne peut manquer de se situer par rapport à la question centrale de l'engagement des écrivains. D'autant plus qu'il vit cette question directement, car son surgissement s'enracine dans ses expériences personnelles, dont les plus marquantes sont sa participation comme volontaire international à la Guerre d'Espagne en 1936 et son implication, cette fois-ci non recherchée, en tant que brigadier, dans la défaite de Mai 1940. Ces deux expériences le projettent avec violence au cœur de la crise historique dans laquelle l'Europe entière est plongée et deviendront les moments fondateurs de son œuvre.

Une fois évadé du camp où il a été fait prisonnier suite à la déroute de l'armée française, Simon rentre dans la vie civile. Tout en étant proche du milieu des résistants, il n'y entre pas, il reste d'une certaine manière dans cette ample « zone grise », qu'on a déjà rencontrée dans le cas de Gadda, formée par les non-actifs dans le conflit civil. Simon, en parlant de lui-même à cette époque à la troisième personne, offre l'autoportrait suivant :

¹⁵³ Voir « Littérature : tradition et révolution », dans *La Quinzaine littéraire*, n. 27, 1967 et « Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 », dans *Les Lettres Françaises*, 24-30 Avril 1958, maintenant dans *Les triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, éd. M. Calle-Gruber, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 137-142.

resté en relations avec les membres de la C.N.T., il aide (ou il se figure qu'il aide) à faire passer clandestinement en Espagne une cargaison d'armes, entrevoit alors le monde des trafiquants et des hors-la-loi. Intéressante expérience que son dilettantisme, son manque de véritables convictions et, partant, d'efficacité, ne lui font pas renouveler. Se remet à peindre¹⁵⁴.

On retrouve ici le trait identitaire du dilettantisme transposé cette fois dans le domaine politique. La posture du dilettante se montre incompatible avec celle du révolutionnaire professionnel ; elle justifie et fonde pleinement, en revanche, l'activité de peintre, qui est présentée ici comme le choix naturel, et presque comme la conséquence du fait de rester à l'écart de la vie politique.

Afin d'approfondir l'image que Simon se fait du rôle civil de l'écrivain, il convient de revenir sur certains de ses premiers romans, riches en informations concernant l'évolution de sa conception de l'engagement littéraire. Sur le plan formel aussi bien que sur le plan idéologique, on pourrait définir au premier abord des textes comme *Le sacre du printemps*, *Le Tricheur* ou *Gulliver* comme des « romans de situation »¹⁵⁵, qui seraient assimilables au projet sartrien et bien insérés, donc, dans l'esprit du temps. Certains critiques vont jusqu'à soutenir que l'aversion que Simon a

¹⁵⁴ « Claude Simon par lui-même », dans C. Simon, *Œuvres, vol I, op.cit.*, p. LXX.

¹⁵⁵ Voir Duffy « Les premiers romans de Simon : tradition, variation et évolution », dans *Revue des sciences humaines*, 220, oct- déc. 1990, pp. 9-22. La définition que Sartre fournit du roman de situation décrit en effet bien les premiers romans simoniens et indique à vrai dire une dimension qui restera toujours présente dans son écriture : « Puisque nous étions situés, le seuls romans que nous pussions songer à écrire étaient des romans de situation, sans narrateurs internes ni témoins tout-connaissant : bref il nous fallait, si nous voulions rendre compte de notre époque, faire passer la technique romanesque de la mécanique newtonienne à la relativité généralisée, peupler nos livres de consciences à demi lucides et à demi obscures, dont nous considérerions peut-être les unes ou les autres avec plus de sympathie, mais dont aucune n'aurait sur l'événement ni sur soi de point de vue privilégié, présenter des créatures dont la réalité serait le tissu embrouillé et contradictoire des appréciations que chacune porterait sur toutes », dans J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op.cit., p.224.

toujours montré à l'égard de Sartre s'expliquerait par une rivalité au bout de laquelle ce dernier a eu le dessus. Du fait de sa position plus centrale dans le champ, Sartre aurait bénéficié entièrement du succès provenant de l'élaboration d'une réflexion, que Simon était en train d'élaborer au cours des mêmes années d'une manière autonome mais, que, marginalisé, il n'a pas pu rendre visible¹⁵⁶.

Mais s'il est vrai que les romans simoniens partagent indéniablement certaines des problématiques propres au roman sartrien, avec qui la confrontation a bien eu lieu, il serait difficile de ne pas remarquer à quel point ils contiennent déjà le noyau d'une méditation sur la portée éthique de la littérature qui se distingue de la doctrine de l'engagement, d'une manière peut-être encore timide mais résolue. Ainsi dans *La corde raide*, récit de 1947, on trouve explicités des éléments incompatibles avec l'existentialisme et qui ne cesseront d'être explorés dans les romans successifs. C'est le cas, notamment, de l'obsession pour la mort, de la critique des notions de choix et de subjectivité comme essence, de l'attaque contre les romans moralistes et moralisateurs, de la dénonciation de la théorie de la liberté, de la conception du travail et de la responsabilité de l'écrivain. Concernant ce dernier point, le narrateur présente la réflexion suivante :

¹⁵⁶ J.F. Louette, dans « Claude Simon et Sartre : les premiers romans », dans *Cahiers Claude Simon*, n. 3, Presses universitaires de Perpignan, 2007, pp. 63-85 ce dernier écrit p. 74 : « dans *Le Tricheur*, c'est dès 1941 que Claude Simon réfléchit sur l'existence en opposant le hasard et la volonté. Ce que Sartre va faire aussi en 1943, dans *l'être et le néant*, et en 1945, dans *L'âge de la raison* et *Le sursis*. Le problème est que Simon ne pourra pas, dans l'immédiat après-guerre, faire valoir l'antériorité de sa vision, ou de sa réflexion. Il débute, mais pas Sartre. Lui publie aux éditions du Sagittaire, Sartre chez Gallimard. Sartre joue sur deux registres : philosophique, il donnera du débat hasard/action une vision simplifiée, grand public et à grand succès dans *L'existentialisme est un humanisme*, en même temps que romancier, il publie les deux premiers volumes de *Les chemins de la liberté*. Bref : ce qui expliquerait la grande fureur que Simon n'a jamais cessé d'exprimer à l'endroit de Sartre, ce serait qu'il a vécu en 1945, du fait de Sartre, un vol de thèmes, et de succès ». Voir aussi A. Didier, « Quelques réflexions sur les relations de Claude Simon à Jean-Paul Sartre », dans *Cahiers Claude Simon*, 3, 2007, p. 87-104.

Je ne sais pas trop ce que l'on entend par la notion de devoir. C'est un concept tellement variable et soumis à tant de fluctuations qu'il est difficile de s'en faire une idée précise. Cependant, si l'on admet que la vie en société comporte un principe d'obligations et de responsabilités, j'imagine que la première de ces obligations consiste à donner la pleine mesure de soi-même dans l'accomplissement de ce pourquoi on est fait. Probablement le monde doit changer et se transformer, et il change et se transforme chaque fois qu'un homme accomplit quelque chose de bien fait, chaque fois qu'un ouvrier fait une table qui est une table dans sa vérité de table, solide, résistante et sur laquelle on peut manger et écrire, et en faisant cela, il rend au reste des hommes et à lui-même le meilleur service qu'il puisse rendre¹⁵⁷.

Toujours dans *La Corde raide*, la notion d'engagement est traitée avec humour tout au long du texte. Le même traitement est réservé à des notions proches de l'existentialisme comme celle d'absurde, qui, comme dans le passage suivant, est rejetée :

Je pense que le non-sens est encore une invention des poètes et des philosophes. Une valeur de remplacement en quelque sorte. L'absurde se détruit lui-même. Dire que ce monde est absurde équivaut à avouer que l'on persiste encore à croire en une raison. J'ai mis longtemps à découvrir que c'était comme ça et à m'en convaincre. À découvrir qu'il n'y avait rien à corriger, seulement à prendre – tout à prendre – et que tout ce qui avait été, était, et serait, se suffisait en soi, suffisait et bien au-delà, à satisfaire les plus exigeants désirs, que l'on n'arriverait jamais à se rassasier de cette somptueuse magnificence du monde, pourvu que l'on parvînt à en être conscient¹⁵⁸.

Les deux passages qu'on vient de lire se trouvent dans un texte, qui publié en 1947, est donc exactement contemporain de *Qu'est-ce qu'est la littérature ?*. Ils nous poussent à faire confiance à la déclaration de Simon commentant, en 1959, sa distance par rapport à

¹⁵⁷ C. Simon, *La corde raide*, op.cit., p. 71.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

l'existentialisme dans les années 1940 : « lorsque j'ai écrit *Le Tricheur*, je n'avais lu de Sartre que les nouvelles intitulées *Le Mur* ; il n'a eu aucune influence sur moi, je connaissais déjà la technique de Dos Passos et Caldwell qu'il a reprise pour ces nouvelles que je trouve "honorables", sans plus »¹⁵⁹.

Pour prolonger la confrontation avec la conception sartrienne du roman, qui est centrale pour situer la première partie de la production simonienne, on peut considérer l'interprétation que Sartre fournit du roman de William Faulkner *Le bruit et la fureur*, dans le texte qu'il lui consacre en 1939. Dans cet essai, après avoir dégagé les contours de la « métaphysique du temps » faulknérienne, Sartre conclut par le commentaire suivant : « Nous vivons au temps des révolutions impossibles, et Faulkner emploie son art extraordinaire à décrire ce monde qui meurt de vieillesse et notre étouffement. J'aime son art, je ne crois pas à sa métaphysique : un avenir barré, c'est encore un avenir »¹⁶⁰. L'appréciation et l'enthousiasme montrés vis-à-vis de l'œuvre de Faulkner tout au long de l'essai se trouvent estompés, sinon invalidés, par cette condamnation qui sonne comme définitive. « Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là », on y lit. En refusant sa métaphysique, pour être cohérent avec la vision du roman qu'il a à l'époque, Sartre est contraint de rejeter la pertinence de la technique romanesque faulknérienne, ou du moins de la considérer comme une forme stérile, sinon nuisible. C'est bien cette hiérarchie entre métaphysique et technique que Claude Simon, depuis le tout début, rejette, en refusant de considérer une œuvre à partir d'abord de sa qualité

¹⁵⁹ Cité dans Calle-Gruber, *Une vie à écrire*, op.cit. p. 180.

¹⁶⁰ Dans J.-P. Sartre « À propos de *Le bruit et la fureur*. La temporalité chez Faulkner », dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 101.

morale ; ce qui le mène en conséquence à rejeter tout roman qui se plie aux exigences de la *littérature d'idées*.

La distance qui sépare ces deux écrivains concerne aussi, ensuite, l'élaboration d'une morale de l'action. Si pour Sartre l'action découle de la volonté du sujet et est définie comme étant la conscience que celui-ci a « d'être l'auteur incontestable d'un événement ou d'un objet »¹⁶¹, la morale de l'action simonienne ne cesse, au contraire, de proclamer l'échec de cette même volonté¹⁶². Il serait fructueux d'analyser ses romans dans cette perspective, en y détectant les manières multiples que Simon met en place pour, non pas éliminer, mais revoir d'une manière radicale la place du sujet dans la narration et dans la pensée. On en a un exemple en miniature dans le traitement syntaxique qui est fait du sujet grammatical. Pensons en particulier aux romans des années 1950, où ce phénomène est plus visible puisqu'il correspond à une position qui est en train de devenir graduellement plus consciente. Ainsi dans *Le Vent* sont nombreux les passages où le sujet d'une action, au lieu d'être énoncé en respectant la structure habituelle de la phrase, est introduit entre parenthèse, souvent au prix d'une déformation du point de vue syntaxique. Cela est valide tout aussi bien pour les personnes – « Et lui (Montès) assis là »¹⁶³; « et quand il (Montès) entra »¹⁶⁴; « Peut-être ne remarqua-t-il pas (Montès) toutes ces choses »¹⁶⁵; et alors elle (la femme) se départant de son mutisme » – que pour les sujets non humains – « et ridant (le vent) l'eau croupie du canal »¹⁶⁶;

¹⁶¹ J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, cité par G. Sapiro, *Responsabilité de l'écrivain*, op.cit., p. 668.

¹⁶² Voir à ce propos D. Alexandre, *Le magma et l'horizon. Essai sur « La Route des Flandres » de Claude Simon*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 138.

¹⁶³ C. Simon, *Le Vent*, op.cit., p. 30.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 29.

« puisque bien plus tard elle (sa mémoire) pouvait tout restituer »¹⁶⁷. Dans tous ces passages, le pronom est mis en avant, le « nom » ou le sujet étant spécifiés à sa suite, presque en cachette. Ce traitement n'est, d'ailleurs, que l'un des nombreux moyens pour obtenir un effet global de lecture caractérisant tant des romans simoniens, à savoir la difficulté d'attribuer sûrement à un personnage ou à un autre les phrases, les pensées ou les actions.

La position que Simon exprime dans les années 1940 se montre donc, quant à la question de l'engagement, déjà extrêmement proche de celle qui s'affirmera une décennie plus tard dans les écrits de Roland Barthes et de Robbe-Grillet, et à laquelle il adhérera ouvertement¹⁶⁸. Critiques envers Sartre, ses positions font songer, pour la période de l'avant-guerre, plutôt à celles de Michel Leiris, écrivain que Simon côtoie en fréquentant le Collège de Sociologie¹⁶⁹. L'entreprise littéraire de Leiris, animée par la tentative d'unir dans une même œuvre deux dimensions considérées traditionnellement comme incompatibles, à savoir l'autobiographie et la recherche poétique¹⁷⁰, compte sans doute beaucoup pour Simon, dont le travail se montre animé par des questionnements similaires.

Ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste « esthétique », anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit un équivalent de ce qu'est pour le torero la corne acérée du taureau qui

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁸ Nous renvoyons aux études de D. Viart sur la question, en particulier au chapitre « La question de l'engagement », dans *Une mémoire inquiète. La route des Flandres de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, pp. 203-226.

¹⁶⁹ Pour plus d'informations sur cette fréquentation voir Wolfram Nitsch, « Une poétique de la dépense. Claude Simon et le Collège de Sociologie », dans *Cahiers Claude Simon*, N. 4, 2008, pp. 33-52.

¹⁷⁰ Voir à ce propos la reconstruction de la trajectoire de Leiris de A. Boschetti, « La création d'un créateur », dans *La Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2 (n. spéc. M. Leiris), 1990, pp. 33-55.

seule confère une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâces vaines de ballerine ?¹⁷¹

Dans ce passage de *La littérature considérée comme une tauromachie*, Leiris exprime la double nécessité qu'il ressent d'avancer dans la recherche esthétique sans transformer celle-ci en un jeu stérile. Mais face à ce questionnement, qui est en partie le même affronté par Sartre, la réponse qu'il fournit se distingue de celle de ce dernier, et le mène à affirmer une position radicale selon laquelle le seul engagement qu'on est en droit d'exiger de l'écrivain est « celui qui découle de la nature même de son art »¹⁷². L'écrivain est responsable des manières dont il investit sa compétence littéraire, et cette responsabilité comporte une conscience aiguë de l'importance des techniques narratives et expressives. Dans le cas de Leiris, celles-ci sont constituées principalement par le collage, qu'il appelle aussi « photo-montage », car celui-ci s'adapte le mieux au choix du réalisme comme forme de fidélité au réel :

Ce parti pris de réalisme – non pas feint comme dans l'ordinaire des romans, mais positif (puisque'il s'agissait exclusivement de choses vécues et présentées sans le moindre travestissement) – m'était non seulement imposé par la nature de ce que je me proposais mais répondait aussi à une exigence esthétique : ne parler que de ce que je connaissais par expérience et qui me touchait de plus près, pour que fût assurée à chacune de mes phrases une densité particulière, une plénitude émouvante, en d'autres termes : une qualité propre à ce qu'on dit "authentique"¹⁷³.

¹⁷¹ M. Leiris, *La littérature considérée comme une tauromachie*, op.cit., p. 10.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 16.

Tout élément utilisé dans le texte doit être d'une véracité rigoureuse ; dire vrai et être authentique, c'est là une manière d'actualiser un engagement par l'écriture qui rappelle singulièrement celui de Simon, qui, en particulier au cours de la décennie qui va de la production de *Le Vent* jusqu'à *Histoire*, rattache son entreprise au réalisme (« je suis un réaliste total » dira-t-il à Hubert Juin en 1960).

C'est précisément sur le terrain du réalisme, qui mène à la prise en compte du rôle de la description, qu'une confrontation ultérieure avec Sartre peut être instructive. Si nous ouvrons les premières pages du roman *La Nausée*, nous trouvons Roquentin en train de rédiger dans son journal les commentaires suivants :

Le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour. Tenir un journal pour y voir clair. Ne pas laisser échapper les nuances, les petits faits, même s'ils n'ont l'air de rien, et surtout les classer. Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est cela qui a changé. Il faut déterminer exactement l'étendue et la nature de ce changement¹⁷⁴.

Roquentin vient de pressentir confusément que la manière de détecter jusqu'au fond le changement qui investit son rapport au monde serait de décrire dans le détail les objets et les choses qui l'entourent. Concentrant l'attention sur l'étui de carton contenant sa bouteille d'encre, il commence à le décrire, mais s'en lasse aussitôt : « Et bien, c'est un parallélépipède rectangle, il se détache sur – c'est idiot, il n'y a rien à en dire. Voilà ce qu'il faut éviter, il ne faut pas mettre de l'étrange où il n'y a rien ».

Mettre de l'étrange où il n'y a rien, c'est bien ce que fait Simon, en déformant et en défamiliarisant, par l'insistance du regard, les objets les plus familiers. Le

¹⁷⁴ J.P. Sartre, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 11.

renoncement de Roquentin nous renvoie en effet, comme exemple *a contrario*, à la longue observation/description du paquet de cigarettes dans laquelle s'engage l'étudiant révolutionnaire de *Le Palace*, et qui occupe près de trois pages du roman¹⁷⁵. Ce n'est qu'une des nombreuses descriptions que l'on pourrait repérer chez Simon, qui va jusqu'au bout précisément de la direction indiquée par Sartre. Il mène celle-ci jusqu'à l'excès, en en préservant la validité justement en vertu de ce sa dimension excessive.

Mais là se trouve également le point qui sépare Simon de certains nouveaux romanciers, comme en particulier Robbe-Grillet. Car les descriptions simoniennes ne sont pas l'expression d'une virtuosité linguistique et ne visent aucune réduction de l'objet à un espace fini et rétréci. Elles tâchent au contraire de retrouver dans chaque moindre portion du monde les réseaux des relations humaines et historiques dont elles font partie. Chaque élément décrit est toujours présenté comme étant intégré dans un ou plusieurs systèmes de valeurs, dont la description explore la structure et les modalités de mise en relation des éléments. Ainsi le passage suivant, tout en ayant comme cible non nommée Simone de Beauvoir et, derrière elle, Sartre, montre en même temps tout ce qui éloigne Simon de la théorie néo-romanesque :

Ignorant apparemment que tout est dans tout, la critique traditionnelle ne parvient absolument pas à comprendre que décrire un caillou simplement caillou avec ses arêtes, sa couleur, ses méplats, son poli ou sa rugosité, c'est décrire une parcelle d'une connaissance humaine, et ce peut donc être, en même temps et quoique on n'évoque pas celle-ci, parler aussi de la mort ; cela d'une façon plus "profonde" qu'en ressassant des

¹⁷⁵ Voir *Le palace*, dans Simon, *Œuvres*, vol I, *op.cit.*, pp. 509-512.

platitudes métaphysiques. Qu'il y ait entre le plus modeste objet et le monde entier un rapport de relations directes et infinies, voilà qui dépasse l'entendement de Bibendum¹⁷⁶.

Si Simon considère que « jamais aucune œuvre d'art [...] n'a eu, dans l'immédiat, un poids quelconque sur le cours de l'Histoire », il n'abandonne pas l'idée qu'« au sein de l'immense et incessante gestation du monde, et dans l'ensemble des activités de l'esprit, toute production de celui-ci, à condition d'apporter quelque chose de neuf, joue son rôle, le plus souvent de façon invisible, souterraine, mais cependant capitale »¹⁷⁷. La position qu'il construit concernant le rôle et la fonction de la littérature dans la cité est fondée sur un équilibre complexe, parfois difficile à tenir (cela a été le cas, tout du moins, dans le contexte de l'après-guerre) et susceptible de critiques provenant de tout bord. Mais son attitude est aussi l'expression de la capacité qu'a eue Simon à ne pas « céder à l'esprit du temps », comme le reconnaît Pierre Bergounioux en parlant de ce qu'il le distingue des autres nouveaux romanciers¹⁷⁸.

Au cours de deux décennies que nous avons retenues pour l'analyse, le roman sartrien et le Nouveau Roman représentent les deux pôles entre lesquels Simon oscille et construit son identité d'écrivain. Si les points de contact avec le premier ne sont jamais véritablement reconnus et laissent leurs traces principalement dans les textes, il est plus aisé de suivre les vicissitudes qui unissent et puis éloignent Simon du deuxième. Ainsi, au

¹⁷⁶ Cité dans M. Calle-Gruber, *Une vie à écrire, op.cit.*, p. 242.

¹⁷⁷ Cité dans J. P. Laurent, *Le Roman français au croisement de l'engagement et du désengagement, op.cit.*, p. 50.

¹⁷⁸ Voir P. Bergounioux, « Bon Dieu ! », dans *Cahiers Claude Simon*, n. 2, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, pp. 31-41. « Une partie des nouveaux romanciers répond par la négative [à la question de savoir si la littérature est encore apte à nommer le monde] et travaille à bâtir des univers symboliques autonomes, des livres qui ne renvoient plus qu'à eux-mêmes. Pareille décision, quoique les circonstances l'expliquent, équivaut à une auto-destruction de la littérature. Elle abandonne le monde à sa confusion irrémédiable et n'offre plus au lecteur que la délectation formelle, esthétique d'une œuvre plastique, définie par ses relations internes, au lieu de la révélation [...] », p. 41.

tout début des années 1960, Simon prend ses distances par rapport au Nouveau Roman et à Lindon, en particulier en se déclarant indisponible pour un projet commun de création d'un dictionnaire théorique du mouvement¹⁷⁹. C'est sur cet éloignement que nous pouvons conclure ; du reste, en 1963 J. Bloch-Michel publie *Le présent de l'indicatif*¹⁸⁰, et Nadeau publie *La littérature française depuis la guerre*¹⁸¹ : le Nouveau Roman est désormais devenu objet d'histoire et perd de plus en plus de centralité dans la littérature française qui est en train de se faire. L'année 1964 pourrait donc être choisie comme l'année à laquelle arrêter notre analyse de la trajectoire de Simon. En décembre il y a le débat organisé par *Clarté*, le journal de « L'union des étudiants communistes », auquel était prévue la présence de Sartre. Simon y est invité mais il refuse d'y aller. Ce refus assume avec le recul historique une portée symbolique : il indique la prise de conscience du fait qu'une époque, celle où précisément les affrontements entre roman engagé et nouveau roman étaient au centre du débat, vient de se clore.

3. Contre-engagement : posture et éthos

Le choix de l'engagement influence la construction de l'image que l'écrivain est censé donner de lui-même, ainsi que la conception de sa pratique. Quant à cette dernière, on sait qu'il existe des genres particulièrement aptes au déploiement de la parole engagée, comme le manifeste, le pamphlet ou le théâtre. À l'intérieur de chaque cadre générique,

¹⁷⁹ Sur cet épisode, voir M. Calle-Gruber, *Une vie à écrire, op.cit.* pp. 244-245. La même année il publie un article élogieux dans *l'Express* pour le roman de Monique Wittig *L'Opoponax*, qui est à la base d'une querelle qui compromet ses rapports déjà distendus avec Lindon.

¹⁸⁰ Gallimard, 1963.

¹⁸¹ Gallimard, 1963

l'écrivain engagé doit objectiver et assumer sa position, et ceci en élaborant des stratégies de communication et d'argumentation précises, qui impliquent un usage particulier des figures du discours et du langage en général¹⁸². On peut approcher ensemble cette série d'éléments, comprenant les stratégies d'autoreprésentation et les choix génériques, comme autant de facteurs qui contribuent à la création d'une *posture*. Cette « façon d'occuper une position dans le champ » (Viala) constitue l'« identité littéraire » d'un écrivain et se donne simultanément comme conduite et discours. Elle désigne, d'une part, une matrice globale de comportement, qui en constitue la dimension actionnelle et contextuelle, et, d'autre part, ce qui en constitue la dimension rhétorique et textuelle, le ton ou l'intonation. C'est à cause de cette double nature qu'elle peut être envisagée, comme le fait Jérôme Meizoz, en tant qu'« interface commun aux poéticiens, rhétoriciens et sociologues de la culture »¹⁸³, ce qui permet une mise en relation de domaines qui restent tendanciellement séparés dans l'analyse littéraire.

Une posture s'articule à une poétique et à une esthétique littéraire. Dans l'image de soi qu'il propose, un auteur engage sa conception de l'écriture [...]. Autrement dit, la figure de l'orateur, sa manière de prendre la parole, les ressources rhétoriques, stylistiques ou génériques qu'il mobilise sont à penser d'un même tenant comme une façon d'imposer un ton inséparable de contenus discursifs. L'éthos, comme dimension verbale de la posture, constitue le masque formel qui embraye une position énonciative et la réfère à un espace social d'intelligibilité¹⁸⁴.

¹⁸² Voir à ce propos le chapitre dédié aux différents genres de l'engagement, dans B. Denis *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

¹⁸³ J. Meizoz, « "Posture" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », dans *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*.

¹⁸⁴ Dans J. Meizoz, « Posture et biographie : *Semmelweis* de L.-F. Céline », dans *CONTEXTES*, 3, 2008. La posture est toujours inséparable d'un éthos, terme qui vient du grec ancien ἦθος et qui, dans un sens premier, désigne le « séjour habituel, les lieux familiers, la demeure » ou « le coutume, l'usage », « la manière d'être ou les habitudes d'une personne, son caractère », « la disposition de l'âme, de l'esprit », « le

La posture indique une disposition de l'esprit et une manière de s'investir dans le rôle d'écrivain, c'est-à-dire une manière de jouer d'une identité qui se construit au fil des années en s'adaptant aux différentes situations offertes par le champ littéraire. Si la posture engage par là ce qu'il y a de plus singulier chez un individu, il n'empêche qu'une dimension collective est toujours présente et active dans ce travail d'auto-présentation. Certaines périodes littéraires sont caractérisées par des images dominantes par rapport à d'autres, qui définissent la perception collective de ce que peut et doit être un écrivain, en contribuant à la formation d'une série de mythologies à son sujet. C'est précisément le cas de la période de l'après-guerre, où la doctrine de l'engagement prétend inspirer non seulement le contenu des textes, mais aussi le ton et la voix que l'écrivain est censé adopter, en lien également avec sa position dans la société et son image publique. Sans aller aussi loin que la théorie du réalisme socialiste préconisant les intellectuels comme « des ingénieurs des âmes », l'engagement prescrit tout de même une position interventionniste, une attitude particulière de type progressiste, avec un regard tourné vers l'avenir (on se souviendra que c'est précisément à propos de ce manque d'élan vers l'avenir que Sartre critiquait Faulkner dans son article sur *Le bruit et la fureur*).

Mais si on a dans la *posture engagée* le masque, ou le type, dominant dans la période historique que nous considérons, celle-ci est loin d'épuiser les possibles identités littéraires. Carlo Emilio Gadda et Claude Simon sont de bons exemples à cet égard, car

caractère de la cité » et, par extension, les « mœurs » (A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette 1950). Le terme a été employé pour la première fois d'une manière similaire à l'usage qu'en font les théories de l'énonciation par M. Weber dans son ouvrage *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. J. Meizoz propose une distinction entre posture et éthos qui nous semble opératoire et que nous allons adopter à notre compte. Afin de le distinguer de la posture, l'éthos peut être présent dans une œuvre uniquement, il désignerait l'image de l'inscripteur donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci ; de l'autre côté la posture référerait à l'image de l'écrivain formée au cours d'une série d'œuvres signées de son nom. Cf. J. Meizoz, *Posture et biographie*, op. cit.

ils prennent des positions à contre-courant refusant les idées qui découlent de la figure de l'écrivain engagé. Ce refus prend souvent des tons ironiques et âpres contre le prophétisme littéraire, incarné par les images du *vate* et de la « Pythie ivre », qui seraient porteurs d'un message salvateur pour la société¹⁸⁵. Serait-il possible, à partir de leurs cas, de tracer les contours de ce qu'on pourrait appeler une *posture du contre-engagement* ou une *posture dégagée*, à travers laquelle s'opère la mise en cause et la relecture de la fonction de l'écrivain-engagé ?

3.1 Le modèle Céline : le styliste contre l'intellectuel

En élaborant une posture, chaque écrivain réactive et réinterprète la mémoire littéraire, en prenant position vis-à-vis des représentations offertes par la tradition. Ainsi une série de figures tutélaires incarnent la *topique inspirée*¹⁸⁶, telles Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Victor Hugo, Ugo Foscolo, Giosuè Carducci, Gabriele D'Annunzio et, au XX^e siècle, André Malraux, les Surréalistes, Pasolini et, bien sûr, Sartre. Ces écrivains appartiennent à ce que Gadda appelle la « lignée des poètes-prophètes » (« la stirpe dei poeti-profeti »), et fonctionnent pour lui et pour Simon comme autant de modèles *contre* lesquels se constituer. Ainsi D'Annunzio, par exemple, qui aime se représenter comme le surhomme et le prophète qui parle aux foules, avec lesquelles il est à même d'établir une

¹⁸⁵ Le texte plus important en ce sens est sans doute, pour Gadda, l'article « Comment je travaille » – « Come lavoro », dans *Paragone*, 1, Febbraio 1950, pp. 8-22. « L'appellation de prophète, c'est-à-dire de *vate*, avait une large circulation à partir de 1840 jusqu'à 1880, et chez nous jusqu'en 1915 : mille neuf cent quinze. Même : jusqu'en 1945 : quarante cinq ! Vingt huit avril, cette fois-là » « l'appellativo di profeta, cioè vate, ebbe largo spaccio dal 1840 all'80, e da noi fino al '15 : mille novecento quindici. Anzi : fino al '45 : quarantacinque! ventotto aprile, quella volta ».

¹⁸⁶ Voir N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

« communication électrique »¹⁸⁷, représente pour Gadda un élément de comparaison essentiel pour, encore une fois, se poser en s'opposant.

Mais de même qu'il y a des contre-modèles, il existe également des modèles à prendre, au contraire, en tant que points de référence et par rapport auxquels exercer un travail mimétique. L'histoire du champ constitue en ce sens un répertoire, ou une mémoire, dans laquelle chacun puise à son gré ou sous contrainte, consciemment ou inconsciemment, afin de forger une identité. Cette identité ensuite, qu'elle soit née du conflit ou de l'appropriation, deviendra partie des nouvelles variations existant à une époque déterminée et sera capable de répondre aux enjeux spécifiques de celle-ci. Dans l'adoption d'une posture il y a toujours un geste d'élection, qui s'opère avec un degré de conscience plus ou moins élevé, à travers lequel l'écrivain fait revivre par sa propre personne, son propre corps et sa propre parole, des configurations venant du passé, ou même du présent.

Parmi les nombreux exemples qui peuvent être considérés comme représentatifs d'une posture dégagée et qui peuvent avoir été présents à l'esprit des écrivains de notre corpus, Louis-Ferdinand Céline mérite une attention particulière. Tout d'abord car il représente un repère avoué que Simon et Gadda ont en commun, et, ensuite, à cause du pouvoir d'exemplarité qu'il a exercé dans la période de l'après-guerre¹⁸⁸. Avec Céline s'impose l'idée qu'une sorte de responsabilité est attachée au style d'un écrivain, élément qui est chargé d'un poids et d'une valeur qui sont désormais plus grands que ceux attribués aux idées et au message d'un texte.

¹⁸⁷ Il en parle dans *Il fuoco*, Firenze, Salani, 1916.

¹⁸⁸ Voir à ce propos *Céline-Paulhan : questions sur la responsabilité de l'écrivain au sortir de la Seconde Guerre mondiale*, Actes de la première journée d'études Céline-Paulhan, Paris, 20 novembre 2007, Paris, Société d'études céliniennes, 2008.

Du roman ! laissez-moi rire. Il faut du style pour écrire. Après on peut causer de la pluie et du beau temps, de l'amour ou de la haine ; le style est là qui sauve tout. Les histoires ! il n'y a qu'à se baisser pour en ramasser, à jeter un coup d'œil dans la rue... Mais écrire ! Communiquer sa fièvre, sa trouille, sa faim, son amour, sa rage... Minute ! il faut d'abord ressentir tout ça, puis se trouver, se comprendre, travailler sur sa petite personne. C'est long. Ça ne paye pas. Il vaut mieux inventer¹⁸⁹.

Actualisant la position de Flaubert, pour Céline le seul travail qui compte est celui qui exprime le primat de la forme sur l'histoire, qui est accompagné à son tour du primat de l'émotion sur la compréhension rationnelle. Jérôme Meizoz a reconstruit trois moments scandant la posture d'auteur célinienne, et aux cours desquels on observe le rapprochement progressif vers cette position. À l'époque de *Voyage au bout de la nuit*, Céline préfère donner une représentation de soi en tant que « médecin des pauvres » étranger au monde bourgeois, représentation qui est marquée, au niveau linguistique, par un style oral-populaire. Cette posture est maintenue, mais elle se nourrit d'éléments nouveaux à partir de la période des pamphlets politiques, notamment *Bagatelles pour un massacre* (1937). Dans ce texte, l'élément politique prime et l'exaltation du peuple et de sa langue va désormais de pair avec un nationalisme exacerbé et un racisme ouvertement affiché. La guerre et l'Occupation marquent enfin une troisième et dernière étape, qui oblige à des modifications radicales. Quand, en 1951, après avoir été amnistié, Céline rentre en France, dans les *Entretiens avec le professeur Y*, il élabore ce que Meizoz considère comme la troisième version de sa posture initiale. Ainsi interrogé à propos de

¹⁸⁹ « Rencontre avec Céline », entretien avec André Parinaud, dans *Céline et l'actualité littéraire. 1932-1957*, Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard (dir.), *Cahiers Céline*, Paris, Gallimard, tome 1, 1976 [entretien paru dans *La Parisienne*, no 1, janvier 1953], p. 151-156.

l'antisémitisme exprimé dans *Bagatelles pour un massacre*, il répondait gêné : « C'est passé, cela. Voulez-vous me faire remettre en prison ? J'ai eu assez d'ennuis. *Parlons de mon style* »¹⁹⁰. De même, le passage suivant illustre bien comment l'agencement entre poétique et idéologie a changé :

J'ai pas d'idées moi ! aucune ! et je trouve rien de plus vulgaire, de plus commun, de plus dégoûtant que les idées ! les bibliothèques en sont pleines ! et les terrasses des cafés !...tous les impuissants regorgent d'idées !...et les philosophes !...c'est leur industrie les idées !...¹⁹¹.

Comme le remarque Meizoz, « plus de trace d'assertions politiques comme dans les pamphlets. Le primat du "style" s'exerce cette fois contre les idées (tournées en dérision par la graphie "idéâs"). Le trait vise Sartre et l'existentialisme, mais aussi les communistes »¹⁹². Céline se veut désormais artiste pur, qui dissocie l'art de la politique et oppose son incompetence idéologique à sa compétence stylistique : « Je n'ai pas la prétention d'apporter un message. Non, non et non. [...] Je suis un technicien, un styliste, un point c'est tout... »¹⁹³.

Sommé par la situation historique de réviser son image d'écrivain en la rendant acceptable, Céline met en avant son style comme alibi, qui, en tant qu'expertise professionnelle, le délivrerait de toute responsabilité politique. Cela faisant, il opère un déplacement considérable : d'un côté il investit, indirectement, l'écriture d'une portée idéologique inouïe, de l'autre, il la désigne comme le lieu où s'exprime la dimension

¹⁹⁰ Cité dans N. Wolf, *Proses du monde*, op.cit.

¹⁹¹ L. F. Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955, p. 19.

¹⁹² Voir Meizoz, « Posture et champ littéraire », dans *L'espace culturel transnational*, op. cit., pp. 269-283.

¹⁹³ *Ibidem*.

proprement déontologique du métier d'écrivain. On retrouve un écho de cette attitude chez Simon quand, invité à Moscou par l'Union des Écrivains d'U.R.S.S., dans un contexte hautement politisé donc, interrogé pour savoir quels étaient les principaux problèmes qui l'occupaient, il fournit une réponse provocatrice : « Ils sont au nombre de trois : le premier : commencer une phrase ; le deuxième : la continuer ; le troisième enfin : la terminer »¹⁹⁴.

L'admiration que Simon porte à Céline est exprimée à plusieurs reprises au cours des entretiens, comme dans le passage suivant :

Céline ? Je le place très haut. Et je l'ai dit depuis longtemps. Il y a plus de vingt ans la Télévision sarroise est venue à Paris. Ils ne trouvaient personne pour parler de Céline [...] il n'y a eu que moi qui en ait parlé. Proust et Céline, ce sont les deux grands écrivains français de la première moitié du XX^e siècle. Je me souviens qu'on me disait de Céline que c'était un salaud. J'ai dit : « Un salaud ? En art, ça ne veut rien dire, salaud ». Pourquoi est-ce si extraordinaire ? Parce que c'est bien écrit. Parce qu'il y a une musique, parce qu'il y a une cadence. Voilà ! C'est tout¹⁹⁵.

Quant à Gadda, il souligne lui-même les similitudes entre son œuvre et celle de Céline dans un entretien de 1963, où il parle de l'écrivain français comme d'un précédent fondamental, qui l'aurait devancé, surtout dans « la formulation narrative et stylistique »

¹⁹⁶ .

¹⁹⁴ Simon en parle dans la conférence « Littérature et mémoire », dans *Quatres conférences, op.cit.*, p. 123 où il ironise sur la réaction de son public, au milieu duquel sa réponse « a jeté un froid ».

¹⁹⁵ Conversation entre C. Simon et P. Sollers, *Le Monde des livres*, 19 sept. 1997.

¹⁹⁶ C. E. Gadda, *Per favore mi lasci nell'ombra, op.cit.* V. I.: « – Intervistatore: Si è voluto vedere un rapporto tra certi suoi libri e l'opera di Céline. – Gadda: Credo che il rapporto sia giusto, esatto insomma, perché veramente Céline mi ha preceduto nell'impostazione narrative e stilistica », p. 213. Nous traduisons.

Si les aspects communs que nous continuerons de faire émerger sont donc nombreux, une différence essentielle séparant ces deux écrivains de Céline doit être toutefois soulignée. Lors de son retour en France, ce dernier essayait, en effet, de se protéger des accusations politiques, *en se cachant* derrière le style, qui a servi d'une certaine manière de repoussoir pour sa mauvaise conscience. Simon et Gadda vont, au contraire, dans la direction opposée, en faisant du style l'élément à l'intérieur duquel se recèle la forme la plus accomplie de la conscience sociale et historique de l'écrivain.

3.2 Réticences et résistances vis-à-vis de l'assertion

Dans son analyse de *Voyage au bout de la nuit*, Leo Spitzer montre comment le trait stylistique du rappel – « *La France*, mes amis, vous a fait confiance, c'est une femme, la plus belle des femmes *la France* ! Elle compte sur notre héroïsme *la France* ! » – exprime l'un des traits caractérisant certains personnages, des êtres « qui se cherchent » : « les constructions à rappel chez Céline sont donc des manifestations de l'incertitude, de l'indécision de ces voyageurs au bout d'eux-mêmes »¹⁹⁷. Par son analyse, Spitzer repère et fait émerger des manières d'être telles qu'elles étaient tout entières présentes dans des manières de dire, en montrant l'incertitude de type existentiel qui apparaît sous des éléments stylistiques. En concentrant son attention sur les modalités de l'énonciation du narrateur dans un texte à haute valeur autobiographique, il contribue à la description de ce qu'on peut appeler un *éthos discursif*, qui constitue la dimension langagière de la posture. Celui-ci représente un « masque formel qui embraye une

¹⁹⁷ L. Spitzer « Une habitude de style (Le Rappel) chez M. Céline », dans *Cahiers de l'Herne*, 2, 1965, pp. 153-172, p. 449.

position énonciative et la réfère à un espace social d'intelligibilité »¹⁹⁸. Cette analyse permet en somme d'interroger l'image de l'écrivain se constituant discursivement, et d'explicitier le régime de parole qui lui est propre. Sur la base de ces suggestions, essayons à présent de mettre en avant des traits caractéristiques de l'éthos commun à Gadda et à Simon, aspect qu'il s'agira d'approfondir dans l'analyse détaillée de leurs œuvres.

Un des traits les plus visibles dans la dimension discursive de ces postures proches est avant tout le refus, ou la déclaration d'impossibilité, d'embrasser la nature assertive du discours littéraire et, plus spécifiquement, du discours politique. Ce refus nous apparaît comme intimement lié au refus de l'image de l'écrivain-prophète, puisque, comme Marielle Macé le reconnaît, l'assertion est l'élément qui exprime au mieux l'éthos de l'engagement¹⁹⁹. Pour Gadda, ce refus s'opère sur la base de la conviction suivant laquelle, dans son travail de fiction, « il ne [lui] est pas possible d'affirmer. La limpidité naturelle de l'affirmation qui nous appartient le plus, de la plus vraie est immédiatement déformée et corrompue »²⁰⁰. Les causes de cette corruption, qui fait reculer l'écrivain face à l'emploi de cette modalité énonciative, malgré la tension qui l'anime vers la recherche d'un ordre, sont de nature différente. D'une part, elles sont liées au fait que l'assertion est de l'ordre de la profession de foi, et de la croyance telle qu'elle est définie par Michel de Certeau : « non l'objet du croire (un dogme, un programme, etc.), mais l'investissement des sujets dans une proposition, l'acte de l'énoncer en la

¹⁹⁸ J. Meizoz « Posture et biographie : *Semmerlweis* de L.-F. Céline », dans *CONTEXTES*, 3/2008.

¹⁹⁹ Voir M. Macé « L'assertion, ou les formes discursives de l'engagement », dans *Atelier Fabula*, 2005.

²⁰⁰ Dans *Come lavoro*, *op. cit.* p. 429. V.I.: « Non mi è dato affermare. La limpidità naturale dell'affermazione più nostra, più vera è devertita ed è imbrattata sul nascere ». Nous traduisons. Dans ce texte, Gadda s'applique à déconstruire le mythe de la subjectivité et l'image de l'écrivain comme identité forte, détentrice d'un surplus de savoir qu'il devrait transmettre aux masses à travers son œuvre.

tenant pour vraie – autrement dit une "modalité" de l'affirmation et non pas son contenu²⁰¹ ». Cette modalité énonciative s'oppose donc à l'observation et à la description que visent des écrivains comme Gadda et Simon, ou, du moins, entre en contradiction avec elles. Car affirmer signifie, à leurs yeux, réduire le réel, limiter l'exploration et la compréhension qu'on peut en avoir. L'assertion fait problème, ensuite, car elle est, ou risque d'être, perçue comme le résultat d'une généralisation, ce qui rend son contenu difficilement vérifiable. Par cette deuxième caractéristique, elle entre en contradiction avec l'esprit descriptif et presque scientifique, qui confère la primauté aux détails, à tout ce qui dans chaque expérience est particulier, spécifique. De là découle une série de stratégies de contournement de l'affirmation, tel l'emploi massif des digressions, des traits stylistiques tels l'épanorthose, ou l'avancement du discours par hypothèses et interrogations, qui marquent la prose de Gadda comme de Simon. Même cet aspect évoque Céline, car, comme le montrent les analyses de Spitzer et d'Henri Godard, jusque dans les phrases assertives Céline « s'emploie à introduire plus de modalités » qui prolongent, commentent et ajoutent d'autres éléments au contenu des phrases, avec l'effet de brouiller leur caractère direct²⁰².

Similairement, chez Simon et chez Gadda on observe la mise en scène d'une voix auctoriale qui élit, ou élève, le doute au statut paradoxal de seule affirmation possible. Cet élément suggère une correspondance entre l'identité énonciative, la posture contre-engagée et la position dans le champ. « L'assertion suppose la pacification du rapport de l'énonciateur à son propre discours : il ne fait qu'un et il fait corps avec l'idée »²⁰³, elle caractérise une voix qui met en avant des convictions, qui prétend assigner des

²⁰¹ M. De Certeau, *L'Invention du quotidien, I: Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 260.

²⁰² Voir H. Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 216.

²⁰³ M. Macé, *Le temps de l'essai, Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006, p. 170.

significations. Rien n'est plus loin que l'attitude de ces deux écrivains, qui souscriraient sans faute à la position mise en avant par Barthes quand il oppose au caractère nécessairement assertif de la parole engagée, quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la négation, mais bien de l'interrogation²⁰⁴.

En plus d'apparaître au niveau de l'énonciation, ce trait informe également la structure narrative de grand nombre de leurs textes, qui est de type indiciaire et s'inspire, souvent, du genre policier, comme c'est le cas de *L'Affreux pastis de la rue des Merles*. Ce modèle générique est visible dans les premiers romans de Simon, comme dans *Gulliver* qui débute sur un scénario typiquement policier²⁰⁵. Ses romans successifs s'en inspirent également ; Viart remarque, à propos de *La Route des Flandres*, comment dans ce texte, qui se construit déjà autour d'un mystère – la mort du capitaine Reixach – la figure de l'énigme joue un rôle beaucoup plus important, car elle s'applique au traitement « de l'ensemble des éléments diégétiques » du récit et guide ainsi la logique de composition même : « Selon Littré "énigme" vient du grec KIVOS qui signifie "discours", il s'avère qu'ici le discours se fait énigme et comme tel échappe bien à sa fonction traditionnelle de véridiction »²⁰⁶.

L'image de l'énigme recouvre chez Gadda une importance épistémologique tout aussi importante et est choisie, dans la *Meditazione Milanese*, pour renvoyer à la multiplicité des significations du réel, qui demande à l'écrivain d'activer une

²⁰⁴ Voir B. Denis, *L'engagement littéraire, op.cit.*, p. 291.

²⁰⁵ C. Simon, *Gulliver*, Paris, Calmann-Levy, 1952. On lit dans les premières pages du roman : « Or, la nuit précédente, dans des lieux qui leur étaient familiers, un homme était mort, peut-être assassiné, un autre s'était tué. Ils ne savaient pas qu'un autre encore allait mourir. Cela naturellement personne ne le savait », p. 12.

²⁰⁶ D. Viart, *Une mémoire inquiète, op. cit.*, p. 262.

« herméneutique à solutions multiples »²⁰⁷. Aucune vérité apparemment univoque ne semble résister à la mise en doute et le mode interrogatif correspond à la manière d'être dominante des personnages et des narrateurs, en particulier dans les romans de Simon. Ainsi ce n'est pas un hasard si dans ses textes une question revient constamment, sans jamais recevoir de réponse, se re-présentant d'une manière obsessionnelle : *comment savoir ?*

Renato Barilli dans un article dédié à une comparaison entre Céline et Gadda remarquait :

Positivistes refoulés, ils n'oseront jamais énoncer leur foi d'une manière directe et assertive. Le premier (Gadda) aura constamment recours aux mauvaises plaisanteries, même pour énoncer les vérités les plus chères et aimées. Le deuxième (Céline) s'adressera au peuple pour en obtenir une approbation viscérale de principes désormais imprononçables autrement²⁰⁸.

En effet, pour Gadda, une des manières de contourner l'assertion est le recours au jeu, au ton comique, à un exercice constant de l'ironie et de l'auto-ironie. Pensons, par exemple, à la nouvelle *Socer Generque*, écrite en 1947²⁰⁹. Le personnage principal, le capitaine Delacroix, est en train de converser avec des dames, et quand on lui demande d'exprimer son opinion sur le génie militaire du Duce qui vient de déclarer la guerre à la Grèce, il

²⁰⁷ C. E. Gadda, *Meditazione milanese*, op. cit. p. 186. V.I.: « ...attuazione d'un'ermeneutica a soluzioni multiple : come un enigma che avesse un numero infinito di soluzioni ». Nous traduisons.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 115. V. I. : « Positivisti refoulés, non oseranno mai enunciare le loro fedi in via diretta e assertoria. Il primo farà costante ricorso alla beffa, anche nell'enunciare le verità più care e amate. Il secondo si rivolgerà al popolo per averne una viscerale proclamazione di principi altrimenti ormai impronunciabili ». Nous traduisons.

²⁰⁹ Le titre de la nouvelle renvoie au poème 29 de Catulle : « socer generque pardidistis omnia » = « beau-père et beau-fils, vous avez ruiné toute chose ». Catulle parle dans ce texte de César et Pompée, Gadda remplace ces deux figures par les figures contemporaines de Mussolini et de son beau-fils Galeazzo Ciani. Pour une analyse de l'intertexte Catullien dans l'œuvre de Gadda voir E. Narducci, « Catullo », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2/2012.

avale toute la nourriture de travers, risquant de s'étouffer, mais esquivant le devoir de réponse :

– Vous ne trouvez pas ? ...

Le capitaine se fit trouver la bouche pleine. Et comme il accompagnait la déglutition des vermicelles d'un peu de pain, *more suo*, il avala aussitôt de travers une miette, puis une demi-palourde : fut pris d'un accès de toux, devint rouge, cracha dans sa serviette. Plusieurs miettes mouillées lui étaient sorti par le nez : Mlle Eleonora se leva et lui tapa dans le dos avec douceur, d'une main faible.

– Allons allons, courage, buvez un peu d'eau.

La demi-palourde gicla du nez, à son tour, et accourut Elettra, Angela étant occupée ailleurs : elle lui versa un vers d'eau. L'intervention de toute cette Croix-Rouge le sauva, lui évitant de devoir répondre et d'émettre ce « bien sûr » qui, à son grand désespoir, lui était déjà monté à la gorge²¹⁰.

La prise en charge sérieuse de la dimension idéologique est éludée par une pirouette humoristique, qui fait écho encore une fois, il nous semble, à Barthes, quand il pense l'engagement sous le signe d'une *suspension du sens*, qui serait différente à la fois de l'abolition du sens et du contre-sens²¹¹. Gadda reproche au néoréalisme justement cette volonté d'arrêter la signification, à laquelle s'oppose l'ambiguïté qui est au centre de son système narratif. On retrouve ici un aspect que nous avons déjà remarqué, à savoir la critique d'un certain *ton*, dominant dans les textes néoréalistes. En commentant ces derniers, Gadda écrivait :

²¹⁰ Dans C. E. Gadda, *Des accouplements bien réglés*, *op.cit.*, p. 135.

²¹¹ Voir R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 et H. Joubert-Laurencin, « Pasolini-Barthes : engagement et suspension de sens », dans *Studi Pasoliniani*, Pisa/Roma, Serra, n. 119, 2007, pp. 55-67.

L'autre impression que j'ai retirée des exemples retenus est celle du terrible sérieux avec lequel les choses sont rapportées ; ce qui donne au récit ce ton affirmatif et sans réplique, et en bannit à priori les merveilleuses ambiguïtés de toute humaine condition...l'ambiguïté, l'incertitude, le « il se peut que je me trompe », le « il se peut que d'un autre point de vue les choses soient différentes », auxquels les pages de certains moralistes et de certains grands romanciers doivent tant...²¹²

Le refus de l'affirmation s'exprime aussi par l'usage intensif des pseudonymes, notamment dans *Eros et Priape*. Brouillant l'identité du sujet de l'énonciation, ils permettent d'éviter la prise de position directe. Leur emploi offre, en même temps, des informations concernant la position de Gadda à l'intérieur du champ dans le deuxième après-guerre : sommé de prendre position politiquement, il multiplie les stratégies de travestissement. Celles-ci, augmentant la distance entre l'écrivain, l'auteur, et le narrateur, augmentent l'ambiguïté des relations entre ces trois termes et permettent par là de se soustraire à la responsabilité politique, telle qu'elle est censée s'exprimer dans la production littéraire. L'emploi récurrent, chez Gadda, de pseudonymes qui laissent entrevoir des aspirations d'élévation sociale, tel, notamment, celui de *Duca di Sant'Aquila*, pose, en outre, la question du rapport problématique que Gadda entretient avec sa classe sociale d'origine, la bourgeoisie de Milan.

Il convient de mentionner un élément ultérieur impliqué par ce qui devient dans les textes de Simon et de Gadda une véritable *résistance* à l'égard de l'attitude assertive. Dans leurs œuvres, le rapport au temps s'oppose résolument à celui impliqué par la littérature engagée. Cette dernière s'inscrit dans le régime d'historicité moderne, caractérisé par la volonté de projection dans un avenir, envisagé essentiellement en

²¹² C. E. Gadda, « Une opinion sur le néo-réalisme », dans *Les voyages la mort*, *op.cit.*, p. 309.

termes de progrès²¹³. Or, chez Simon et chez Gadda le rapport au temps est, au contraire, fracturé et malade et cette caractéristique contribue à renforcer l'impossibilité de fournir une image arrêtée du présent²¹⁴. L'ordre est constamment menacé et l'architecture chronologique s'annule dans l'effort de rendre le simultané de l'expérience subjective du monde. Dans ses notes de cours sur Simon, Merleau-Ponty soulignait à quel point pour Simon le temps apparaît sans *perspective italienne* :

ceci veut dire que nos souvenirs ne sont pas rangés chronologiquement selon clarté décroissante [...] veut dire quelque chose de plus = que, comme chemin parcouru comporte arbres qui sont cachés dans perspective du point d'arrivée, les présents enchaînés dans le temps ne sont pas conciliables dans vue unique, de sorte qu'en ouvrant l'un on trouve derrière lui un autre présent qui fait éclater le premier²¹⁵.

Simon lui-même abordait la question de l'émergence de la perspective à l'époque de la Renaissance en se demandant si cette invention « n'a pas constitué, du point de vue de la vérité émotionnelle (la seule qui compte en art) une régression par rapport à ce que Panofsky appelle : "l'espace agrégat" médiéval où "les objets se juxtaposent sans que soient prises en cause leurs relations spatiales" »²¹⁶.

On a parlé d'architecture chronologique justement pour signifier comment la réflexion simonienne porte à la fois sur la conception de l'espace et du temps ; par

²¹³ Voir S. Servoise, *Le roman face à l'histoire*, *op.cit.*

²¹⁴ Pour une discussion de la temporalité chez leurs œuvres nous renvoyons à A. Bourse, « Image du temps et inscription de l'événement dans les œuvres de William Faulkner et Claude Simon », dans *TRANS*, 10 | 2010 et S. Parent, *Poétique de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris, Classiques Garnier, coll. "Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles", 2011. Pour Gadda, voir C. Savettieri, « Malattia del tempo, risorse del racconto », dans *Allegoria*, Vol. 21, No. 60, 2009.

²¹⁵ « Notes de cours sur Claude Simon », Présentation par Stéphanie Menasse et Jacques Neefs, dans *Genesis*, 6, 1994, pp. 143-144.

²¹⁶ « L'absence de tous bouquets », dans *Quatre conférences*, *op.cit.*, p. 43.

rapport à ce dernier, elle s'exprime d'une manière particulièrement visible dans le choix des verbes, dont le présent gérondif est l'emblème²¹⁷. Sans vouloir identifier le rapport au temps caractérisant les œuvres de Simon et de Gadda, on peut néanmoins remarquer que dans les textes de ce dernier le *piucheperfetto* recouvre une fonction tout à fait comparable au présent gérondif, en indiquant un traitement similaire de l'événement, de ce qui se passe au cours de la narration. Dans une analyse de *L'Affreux Pastis de la rue des Merles*, en réfléchissant sur la structure temporelle du roman, Pasolini écrivait :

L'événement est décrit pendant qu'il advient : ou bien dans une espèce de présent historique idéal, qui correspond, au fond, à la maniaque reconstruction proustienne, à l'immersion obsessionnelle dans le détail, qui est élaboré en mille surfaces, qui est suivi dans mille petits canaux secondaires et capillaires [...], ou bien dans ce qui est la plus typique opération narrative gaddienne : fondée entièrement sur le temps *piucheperfetto*. C'est-à-dire : presque toujours avec l'objectif d'éviter l'emploi des temps logiques et historiques, *Gadda rapporte les faits dans un moment (qu'on pourrait appeler présent relatif) quand les conséquences de l'action ont déjà eu lieu, il n'y a plus rien à faire*, et, de ce point de vue à sa manière rassurant, il peint en raccourci tous les événements particuliers qui ont contribué au résultat final, comme si c'étaient presque des membres détachés d'une unité perdue car noyée dans le temps, dans un temps qui remonte à la surface. Ces vues narratives panoramiques introduites par le *piucheperfetto* tendent donc à niveler les circonstances marginales et les circonstances principales, *en mettant tout sur le même niveau, dans lequel ce qui compte est leur évidence ou violence physique dans le processus qui le fait remonter à la surface du temps*²¹⁸.

²¹⁷ Cf. A. Bourse, « Images du temps et inscription de l'événement dans les œuvres de William Faulkner et de Claude Simon », dans *TRANS*, 10, 2010.

²¹⁸ P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, op. cit., pp. 353-354. V.I. : « L'avvenimento viene descritto nel suo accadere : o in una sorta di ideale presente storico, che è un po' la maniacale ricostruzione proustiana, lo sprofondamento ossessionato nel particolare, elaborato in mille superfici, seguito in mille canaletti secondari, capillari o infine, in quella che è la più tipica operazione narrativa gaddiana : basata tutta sul tempo *piucheperfetto*. Ossia : quasi sempre per fuggire all'impiego dei tempi logici e storici, Il Gadda finge di dare il suo referto in un momento (che potremmo chiamare presente relativo), quando già le conseguenze

Pasolini parle ici du texte gaddien comme d'un espace à l'intérieur duquel le passé n'est pas « rangé chronologiquement » et qui abolit par là les hiérarchies dans la perception. C'est précisément ce type de représentation qui comporte l'impossibilité de fournir une « vue unique », capable de garder ensemble d'une manière cohérente les fragments de l'expérience et de la mémoire. Si pour Simon la recherche des causes du réel est une enquête dont la nécessité s'est presque complètement perdue, pour Gadda elle reste centrale, à condition, toutefois, de revoir la notion de cause elle-même²¹⁹. Il n'y a jamais chez lui, en effet, une cause singulière, mais plutôt une chaîne ou un réseau de causes dont la complexité peut mener au renoncement de l'enquête. Dans les deux cas, émerge l'impuissance ressentie par l'homme face au monde, qui le plus souvent se trouve pris dans le cours des événements, ou dans une position d'observateur.

dell'azione sono avvenute, e non c'è più nulla da fare, e, da questo punto di vista a suo modo tranquillizzante, egli ripassa in scorcio tutti gli avvenimenti particolari che hanno contribuito al risultato finale, quasi membri staccati di un'unità perduta perché affondata nel tempo, e nel tempo affiorante. Questi scorci narrativi introdotti da un *piuche* perfetto tendono dunque a livellare le circostanze marginali e le circostanze essenziali, ponendo tutto su uno stesso piano, in cui ciò che conta è la loro evidenza o violenza fisica nel riaffiorare nel tempo ». Nous traduisons et soulignons.

²¹⁹ Voir à ce propos R. Donnarumma, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006.

3.3 Écrivain – artisan

Travail : ce qui est susceptible d'introduire une différence significative dans le champ du savoir, au prix d'une certaine peine pour l'auteur et le lecteur, et avec l'éventuelle récompense d'un certain plaisir, c'est-à-dire d'un accès à une autre figure de la vérité.
Michel Foucault ²²⁰

Dans son livre *Être écrivain*, Nathalie Heinich s'interroge sur les raisons et les parcours qui mènent à l'élaboration de l'identité d'écrivain ainsi qu'aux stratégies d'auto-présentation mises en place pour s'adapter à ce métier qui n'en est pas un²²¹. En explorant les différentes manières d'occuper cette position, elle recense un vaste répertoire de postures et organise en trois grandes catégories celles qui s'opposent à la « topique inspirée ». La première catégorie élabore à l'égard de l'inspiration une critique « rationaliste », la deuxième une critique « politique », la troisième, enfin, une critique « artiste ». Bien qu'elles trouvent leur origine à des moments historiques différents, ces trois attitudes continuent de coexister dans le répertoire à disposition de tout nouvel écrivain. On peut compléter notre reconstitution des traits caractérisant la posture contre-engagée de Simon et de Gadda en tenant compte de ces suggestions.

Les deux écrivains partagent, en effet, quelques dispositions parmi celles décrites par Heinich. En particulier, d'un côté, l'attitude aristocratique qui caractérise la posture artiste et qui met en avant la rareté de l'œuvre ; de l'autre côté, la tendance à valoriser le travail. Ce dernier point est particulièrement important, car la valeur-travail est parmi les principales valeurs « alternatives », qui, chez Simon et chez Gadda, émergent en parallèle

²²⁰ M. Foucault, « Des travaux », dans *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, 2001, p.1186.

²²¹ N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, voir en particulier le chapitre « Critiques », pp. 283-299.

à la série de refus que l'on a vue. Elle constitue l'un de deux pôles dans le conflit entre un « régime de volition » et un « régime d'inspiration » – conflit au cours duquel la volonté est en opposition avec la réceptivité, l'opacité du travail avec la transparence de l'illumination, la lenteur avec l'immédiateté, l'individualité avec l'altérité, l'action avec la passivité, la régularité avec l'irrégularité²²².

Dans le cas de Gadda, la préférence pour une posture valorisant l'effort et le savoir technique au détriment du génie s'explique, sans doute, tout d'abord, par des données biographiques. Il a exercé pour la plupart de sa vie la profession d'ingénieur, qui est à la base non seulement de certaines de ses thématiques, mais, plus profondément, du rapport qu'il a au langage et de sa manière de concevoir la composition de ses textes. Dans un entretien de 1951, il affirmait :

En vertu de mon travail d'ingénieur, j'ai été largement influencé, jusque dans la production littéraire, par un certain technicisme, à la fois dans le langage et dans le contenu narratif [...]. Quant à ce dernier, j'ai été tenté pendant plusieurs années de rédiger des journaux des travaux hydroélectriques, ou de « construire » quelques récits ayant à la base ces travaux [...]. Les visions de guerre et les visions de travail m'ont sans aucun doute contraint à une discipline expressive éminemment concrète, qui devrait constituer en soi un élément indiquant la validité d'une production littéraire²²³.

La « multipositionnalité » qui caractérise la formation de Gadda lui permet de transposer d'un champ à l'autre un ensemble de compétences et des connaissances, telle, visible

²²² *Ibid.*, p. 301.

²²³ Dans C. E. Gadda, *Per favore mi lasci nell'ombra*, op.cit., p. 31 V.I.: « Provenendo dal lavoro ingegneresco, sono stato largamente influenzato, anche nella produzione letteraria, da un certo tecnicismo, - sia nel linguaggio sia nel contenuto narrativo. [...] per quanto riguarda quest'ultimo, sono stato per diversi anni tentato di redigere dei diari dei lavori idroelettrici, o di « costruire » qualche racconto a sfondo di lavoro [...]. Sia le visioni di guerra, sia quelle del lavoro, mi hanno innegabilmente costretto a una disciplina espressiva eminentemente concreta, che dovrebbe costituire di per se una validità in letteratura ». Nous traduisons.

dans cette citation, la possibilité de maîtriser parfaitement le langage technique et les expressions provenant du jargon du monde du travail. Facteur non secondaire, elle lui permet, par-dessus le marché, d'accumuler un capital symbolique qui révélera toute son importance dans l'après-guerre, au cours d'une période historique où la valeur attribuée aux sciences et aux techniques connaît un essor considérable²²⁴. La formation que Gadda a reçue comporte aussi, ensuite, une attitude scientifique qui l'éloigne de toute vision romantique du métier d'écrivain. Ce n'est pas un hasard s'il intitule « Comment je travaille » l'un des essais, qu'il rédige en 1949, qui compte parmi les réflexions les plus abouties qu'il mène par rapport à sa pratique littéraire. Souvent, revient sous sa plume l'image de l'écrivain-maçon aux prises avec des mots-briques, comme, par exemple, dans ce passage où la matière qu'il s'agit de travailler est constituée par les langages techniques et spécialisées : « Pour réutiliser (de façon fantaisiste) la comparaison du maçon, disons qu'il [l'écrivain] peut toujours piler les briques qu'on lui a fournies, pour les repétrir et les refaire à sa façon, puis continuer à fabriquer "son" mur, qui est "son œuvre" »²²⁵.

Quant à Claude Simon, l'éloge de l'attitude artisanale transposée au champ littéraire est constant chez lui et s'appuie à une tradition illustre qui remonte à la Renaissance. Il convient de citer un passage du *Discours de Stockholm* très éloquent à ce propos. En faisant référence à ceux qui dénonçaient dans son œuvre « le produit d'un travail "laborieux", et donc forcément "artificiel" », il dit :

²²⁴ Sur la notion de « multipositionnalité » et sur les avantages que celle-ci permet d'acquérir cf. A. Boschetti « Les transferts théoriques comme *ars inveniendi*. "Science des œuvres" et science de la politique », dans *Les formes de l'activité politique ; éléments d'analyse sociologique, du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, pp. 485-507.

²²⁵ C. E. Gadda, *Les voyages la mort, op.cit.*, p. 109.

Le dictionnaire donne de ce dernier mot [artificiel] la définition suivante : « Fait avec art », et encore : « Qui est le produit de l'activité humaine et non celui de la nature », définition si pertinente que l'on pourrait s'en contenter si, paradoxalement, les connotations qui s'y rapportent, communément chargées d'un sens péjoratif, ne se révélaient à l'examen elles aussi des plus instructives – car si, comme l'ajoute le dictionnaire, « artificiel » se dit aussi de quelque chose de « factice, fabriqué, faux, imité, inventé, postiche », il vient tout de suite à l'esprit que l'art, invention par excellence, factice aussi (du latin *facere*, « faire ») et donc fabriqué (mot auquel il conviendrait de restituer toute sa noblesse), est par excellence imitation (ce qui postule bien évidemment le faux). [...] « Une valeur d'usage ou un article quelconque », écrit Marx dans le premier chapitre du *Capital*, « n'a une valeur quelconque qu'autant que le travail humain est matérialisé en lui. » Tel est en effet le départ laborieux de toute valeur. Quoique je ne sois ni philosophe ni sociologue, il me semble troublant de constater que c'est au cours du XIX^e siècle, parallèlement au développement du machinisme et d'une féroce industrialisation, qu'on assiste, en même temps qu'à la montée d'une certaine mauvaise conscience, à la dévaluation de cette notion de travail (ce travail de transformation si mal rémunéré) : l'écrivain est alors dépossédé du bénéfice de ses efforts au profit de ce que certains ont appelé l'« inspiration » qui fait de lui un simple intermédiaire, le porte-parole dont se servirait on ne sait quelle puissance surnaturelle, de sorte qu'autrefois domestique appointé ou consciencieux artisan, l'écrivain voit maintenant sa personne tout simplement niée: il n'est tout au plus qu'un copiste, ou le traducteur d'un livre déjà écrit quelque part, une sorte de machine à décoder et à délivrer en clair des messages qui lui sont dictés depuis un mystérieux au-delà²²⁶.

Nous avons dû citer ce passage dans sa longueur parce que le mouvement qu'il développe clarifie la conclusion où Simon rapproche le fonctionnement du monde

²²⁶ C. Simon, « Discours de Stockholm », dans *Œuvres*, vol. I, *op.cit.*, pp. 890-891. Si « Le discours de Stockholm » est un texte tardif par rapport à la période que nous sommes en train d'étudier, celle-ci en constitue toutefois, en grande partie, l'horizon et Simon y exprime des positions qui étaient déjà les siennes dans les décennies 1950-60.

littéraire à celui du monde religieux, puisque la « grâce » d'une œuvre y est considérée comme le seul critère permettant de la juger.

Contre cette vision qui élève, ou réduit, l'écrivain à un être privilégié qui n'acquiert pas ses compétences mais les possède depuis la naissance, on voit s'affirmer chez Simon et chez Gadda une *éthique du labeur*. Celle-ci, en plus de constituer un facteur fondamental de leur identité d'écrivain, se trouve à la base de la légitimité qu'ils confèrent à l'écriture. Cette dernière est valable à leurs yeux, non pas seulement en vertu de son efficacité à l'égard du lecteur, mais bien, avant tout, au nom du travail qu'elle aura coûté. L'écrivain plus qu'un *auctor* est surtout un *artifex*, un constructeur ou un fabricant d'objets, ou de machines. Dès lors, si le texte continue de prendre part à l'effort cognitif, ce doit être plutôt du côté de l'évidence et du fonctionnement que du côté de la persuasion.

Dans la scénographie typique de la littérature engagée ou moraliste, à l'intérieur de laquelle s'instaure le dialogue écrivain/lecteur, le narrateur dispense un savoir, ou bien une expérience déjà élaborée ou en voie d'élaboration. Il parle depuis le piédestal de sa connaissance sur laquelle se fonde son autorité. Mais ce qui est visé par l'écriture de Gadda et de Simon, et par les modalités d'énonciation de leur voix narrative, est moins une autorité qu'une *authenticité*. La poétique de l'épanorthose, cette sorte d'inclusion de l'avant-texte dans le produit « final », propre de l'œuvre simonienne, peut être lue parfaitement dans cette perspective : je, écrivain, te montre, à toi lecteur, comment je suis arrivé à dire ce que je dis, je ne cache pas les étapes qui m'ont mené à l'élaboration de ma parole, je t'y inclus au contraire, afin que tu puisses voir de tes propres yeux. Elle fait partie de ce que le formaliste Boris Viktorovitch Tomachevski a appelé la « dénudation –

ou la mise à nu – du procédé »²²⁷, le jeu du romancier avec la forme qu'il utilise, jeu qui dans le cas de Simon ne vise pas la parodie, mais plutôt à établir un rapport particulier avec le lecteur.

Ce qu'on voit émerger au cours de cette analyse est bien un *code de déontologie*, à savoir l'ensemble des droits et des devoirs qui sont établis sur la base d'une éthique globale liée à l'activité d'écrivain. On voit bien, donc, comment, loin de concevoir cette activité comme dépourvue de responsabilité, Gadda et Simon construisent une posture fondée sur une prise de position morale.

En lien avec cette valorisation du travail qu'on vient de voir, il faut remarquer ensuite l'imaginaire construit autour du *lieu* de travail. Chez les deux écrivains, les images qui reviennent le plus souvent sont en particulier celle du *laboratoire* et celle de l'*atelier*. Elles se distinguent radicalement d'autres images répertoriées à l'époque, comme notamment celle de l'écrivain assis à une table de café. Contre cette dernière, le laboratoire et l'atelier présupposent et impliquent une coupure par rapport au reste du monde. Gadda et Simon affichent, en effet, de manières différentes, une même posture de retrait et d'éloignement de la vie mondaine. Ils refusent la médiatisation de l'écrivain, phénomène qui envahit l'espace littéraire surtout à partir justement des années 1950. Ainsi Gadda, suite au succès qu'il commence à avoir après la publication de *L'Affreux pastis*, écrivait à son cousin :

Si (par malheur) tu as vu sur *Grazia* un article qui me concerne, fais attention, je n'en suis pas responsable. Ils m'ont fait de la « violence à domicile », comme avait déjà fait le *Corriere dell'informazione*. En ce qui concerne l'exhibitionnisme je suis le contraire de

²²⁷ B. V. Tomachevski, « Thématique », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, *op.cit.*, p. 305.

Moravia et de Pasolini : rien qu'à voir ma tête parmi les bikinis et les culottes des grâces de *Grazia* me met hors de moi de rage pendant trois semaines ! Je subis, je subis c'est tout, pour ne pas nuire à l'éditeur²²⁸.

Dans un entretien de 1957, le journaliste chargé de rencontrer Gadda offre la description suivante de son habitation :

Le couloir, plein de livres, mène vers deux salles. [...] Il y a un bureau, une petite étagère. La chambre de l'écrivain est nue [...]. Repas pris à la trattoria, pas d'hobbies, des heures infinies passées à écrire. C'est une chambre d'étudiant plutôt que de romancier. Encore mieux il faudrait dire une cellule, le règne d'une vocation. Gadda est un ex- ingénieur. Je ferais une comparaison avec l'ingénieur Adler qui s'est fait prêtre. La maison de Gadda est celle d'un ingénieur qui s'est fait poète civil et romancier, elle sous-entend une retraite de la vie par surcroît d'amour pour la vie. Ce n'est pas la maison d'un célibataire, qui serait uniquement le décor d'un état civil. La paix qui y règne, son silence, sa pauvreté rappellent d'autres demeures qui accueillent des solitudes spéciales : le presbytère, les appartements des curés, la maison d'un membre du Tiers-Ordre franciscain²²⁹.

²²⁸ Dans *Le confessioni di Gadda*, *op.cit.*, p. 113. V.I. : « Se (per disgrazia) tu avessi visto su *Grazia* un articolo che mi riguarda, bada che io non ne sono responsabile. Mi hanno "usato violenza" a domicilio, come già aveva fatto il *Corriere dell'informazione*. io sono il contrario di Moravia e Pasolini per ciò che riguarda l'esibizionismo : il solo vedere la mia faccia tra i bikinis e le mutandine delle grazie di *Grazia* mi mette fuori di me dalla rabbia per tre settimane ! subisco, subisco : ecco tutto, per non danneggiare l'editore ». Nous traduisons.

²²⁹ C. E. Gadda, *Per favore mi lasci nell'ombra*, *op.cit.*, p. 46. V.I. : « Il corridoio, pieno di libri, porta verso due stanze. Gadda ne apre una. C'è una scrivania, un elastico per terra, una piccola libreria. La camera dello scrittore è disadorna. [...] Pasti in trattoria, niente hobbies, ora interminabili passate a scrivere. È una stanza da studente più che da romanziere. Meglio ancora una cella, regno di una vocazione. Gadda è un ex- ingegnere. Farei un paragone con l'ingegner Adler delle tranvie che s'è fatto frate. La casa di Gadda è la casa di un ingegnere che si è fatto poeta civile e romanziere, e sottointende un ritiro dalla vita per molto amore della vita. Non è la casa di uno scapolo, sfondo soltanto di uno stato civile. La sua quiete, il suo silenzio, la sua povertà disadorna ricordano altre dimore che accolgono speciali solitudini : le canoniche, gli appartamenti dei preti, le case dei terziari ». Nous traduisons.

Contre le rôle postulé par l'intellectuel public, qui s'expose et se montre, on a ici le refus de la dimension médiatique du métier. Pour Gadda l'écrivain est un homme d'intérieur, dont la vie s'organise sous le signe d'un ascétisme laïque.

Chez Simon on observe souvent une réticence à la prise de parole en public. Quand il y est contraint, il fait précéder ses interventions presque toujours d'une introduction mettant en scène une espèce de rite d'auto-dé-légitimation. À plusieurs reprises il insiste sur le côté pratique de son métier et sur le fait qu'il n'est pas un penseur :

Je n'ai pas d'ailleurs une formation d'intellectuel. J'imagine que de telles formations existent, mais ce n'est pas mon cas. Je travaille ? Oui. Par tâtonnements. Je n'invente rien. Je n'imagine rien. J'effectue un travail de tâcheron. L'important est de trouver le tempo. Tous les jours je m'enferme dans mon bureau après le déjeuner. Et puis je marche. Sur ma table, il y a le papier et l'encre. Je marche. Et je ne commence à écrire (parfois) qu'à six heures du soir. Parce que soudainement, ça y est : le rythme est présent²³⁰.

Parallèlement à cette présentation de soi, on trouve la distance qu'il affiche vis-à-vis des débats théoriques et philosophiques, par rapport auxquels sa posture de dilettante ressurgit avec force. Ainsi, dans les interventions, pas très nombreuses, qui portent sur des questions théoriques, il souligne d'emblée, presque toujours, son statut de non spécialiste et dit le malaise qu'il éprouve à leur égard. Dans le roman *Gulliver*, il citait en exergue Lichtenberg : *Non cogitant, ergo sum*²³¹.

²³⁰ C. Simon, « Les secrets d'un romancier », entretien avec Hubert Juin, *Les Lettres Françaises*, 844, 6-12 octobre 1960.

²³¹ C. Simon, *Gulliver*, Paris, Calmann-Levy, 1952.

De même, si l'écriture de Carlo Emilio Gadda s'accompagne d'un degré élevé d'autoréflexion, celui-ci ne se fonde jamais, toutefois, sur des raisonnements abstraits, mais part toujours des analyses concrètes de ses textes. Dans la période de l'après-guerre, quand la place de la théorie dans le discours sur la littérature atteint son importance maximale, il est significatif de trouver le commentaire suivant, dans lequel Gadda prend ironiquement ses distances de tous ces débats. À l'occasion d'une recension qu'il écrit pour une exposition dédiée au peintre belge James Ensor, en 1951, il commente en se moquant à mots-couverts du jargon théorique :

Que son travail soit contenu ou forme, je n'arrive pas à en décider. Jusqu'à une certaine époque les pommes de terre étaient le contenu et la forme était la manière de les peindre. Aujourd'hui on m'assure qu'au contraire, la manière de peindre est le contenu, propre à chaque artiste, et que les pommes de terre sont de solanacées qui se laissent peindre par les maîtres. Quant à moi, je crois aux discussions esthétiques, qui fertilisent notre capacité de lecture. J'y crois comme Talleyrand croyait à la Bible. Lorsqu'on lui demanda s'il croyait à la Bible, « certainement », répondit-il, « d'abord parce que je suis archevêque d'Autun, et ensuite parce que je n'y comprends rien ». Je crois aux diatribes esthétiques, d'abord parce que je vis à Florence, et surtout... "parce que je n'y comprends rien"²³².

L'ironie affichée dans ce texte par rapport aux débats de l'époque exprime bien l'attitude que Gadda adopte presque toujours vis-à-vis les discussions du champ littéraire. Une distance ironique qui vise à préserver l'autonomie et l'isolement dans ses positions d'écrivain, et qui informe également l'opération de défamiliarisation qui caractérise son œuvre.

²³² C. E. Gadda, *Les voyages la mort, op.cit.*, p. 261.

CHAPITRE 2 - L'unité du champ transnational du point de vue théorique

Le changement advenu dans la conception du rôle et des fonctions de la pratique littéraire, repérable aussi dans la posture que nous venons d'analyser, s'accompagne d'une dimension théorique. Il s'agit à présent de retracer la genèse et l'évolution d'une série de concepts, qui constituent autant de piliers du contexte intellectuel à l'intérieur duquel Carlo Emilio Gadda et Claude Simon travaillent. Nous allons porter notre attention sur les notions de *baroque* et de *formalisme*, qui sont souvent utilisées par les critiques pour classer les œuvres de ces écrivains. Il s'agit de deux notions qui, au cours des années 1950-60, entrent en contact, plus ou moins directement, avec celle d'engagement. Leur interaction finit par constituer en quelque sorte les contours du champ conceptuel à l'intérieur duquel la réception et la production des œuvres de Gadda et de Simon ont eu lieu.

Leur adoption dans les débats littéraires dans nombre de pays européens constitue, ensuite, l'un des facteurs justifiant l'adoption d'une perspective transnationale, qui postule l'existence d'un espace *pré*-occupé par des mêmes discours. Phénomène visible à l'échelle européenne, la littérature devient, au cours de ces années, un terrain privilégié pour « tester » des approches nouvelles provenant d'autres disciplines, l'histoire de l'art pour le baroque, la linguistique pour le formalisme. Tout en circulant entre les deux pays où leur signification se recoupe parfois, ces outillages conceptuels acquièrent néanmoins

un double visage, puisqu'ils se déclinent suivant les traditions intellectuelles spécifiques à chaque espace national.

1. Baroque : migrations géographiques et disciplinaires d'une notion

La notion de baroque est invoquée régulièrement pour parler de l'œuvre gaddienne et constitue un point de repère critique pour l'œuvre de Claude Simon également. L'usage de cette catégorie pour la littérature du XX^e s'inscrit dans une période précise, les décennies 1950 et 1960. Au cours de ces années, la notion est employée pour désigner une variété extrêmement large de situations et d'objets, au point qu'elle aurait pu figurer, à côté du *bifteck* ou de la *Publicité de la profondeur*, parmi les mythologies de Roland Barthes (à cette réserve près qu'elle n'est pas populaire comme l'étaient la plupart des mythologies prises en considération dans ce recueil). Comme dans ces « mythes », de *sens*, le terme s'est transformé en *forme*, processus par lequel « le sens éloigne sa contingence ; il se vide, il s'appauvrit, l'histoire s'évapore, il ne reste plus que la lettre »¹. Ainsi, l'« inflation désordonnée » du terme a permis « que soient pêle-mêle annexés à un baroque éternel le général de Gaulle et l'avant-garde littéraire, le jeu d'un footballeur et des recettes de cuisine », en rendant presque impossible d'en établir une définition arrêtée².

¹ R. Barthes, « Le mythe aujourd'hui » dans *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 224.

² J. Guérin, « Errances dans un archipel introuvable. Notes sur les résurgences baroques aux XX^e siècle », dans *Figures du baroque*, sous la dir. de J.-M. Benoist, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 339-364, p. 339.

1.1 Un palimpseste sémiotique

On peut retracer l'évolution au terme de laquelle le mot, indiquant au départ la production artistique d'une période historique précise, s'est transformé en une sorte de palimpseste sémiotique capable de désigner l'un des caractères atemporels de la sensibilité humaine. Commençons par rappeler les étapes principales qui scandent l'histoire critique du mot, ancrée dans des échanges intellectuels européens. Si Jacob Burckhardt est parmi les premiers, dans son *Cicerone*³, à utiliser l'adjectif pour désigner un art et un style conçus dans la continuité de la Renaissance, on doit la première étude approfondie à Heinrich Wölfflin, son disciple et successeur à l'Université de Bâle. En 1888, ce dernier publie le texte fondateur *Renaissance und Barock*⁴, qui circulera rapidement dans les décennies successives en influençant en particulier la critique anglaise et italienne. Commence ainsi un *revival* baroque qui marquera tout le XX^e siècle, même si l'intérêt qu'on a porté à la notion n'a pas été toujours positivement connoté. On a un exemple majeur d'une attitude ambiguë chez Benedetto Croce, qui en 1929 publie *Storia dell'età barocca in Italia*. Ce livre joue un rôle paradoxal : s'il se trouve à l'origine du processus de redécouverte du baroque historique (notamment par le travail considérable de réédition de textes mené par Croce), il condamne en même temps la notion ainsi que le XVII^e siècle, en stigmatisant la production de cette période en tant qu'expression du « laid artistique ». Il ne faut attendre que très peu, toutefois, pour voir émerger une position à l'opposée de la conception de Croce, à savoir celle du critique

³ J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* [1855], trad. fr. par Auguste Gérard à partir de la 5^e édition, *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, Paris, Firmin-Didot, 1885-1892, 2 vol.

⁴ Traduit en Italien en 1928 (Firenze, éd. L. Filippi) ; traduit en français en 1967 ; l'ouvrage majeur de Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, est traduit en 1953.

espagnol Eugenio D'Ors qui, en 1931, publie *Du baroque*⁵. Dans ce texte, qu'on retrouvera plus loin, D'Ors est le premier à parler du baroque en tant qu'*éon*, à savoir « une constante qui se retrouve à des époques aussi réciproquement éloignées que l'Alexandrisme de la Contre-réforme ou celle-ci [les années 1930] de la période "fin de siècle" ».

Si l'intérêt pour cette catégorie est constant depuis la fin du XIX^e siècle, c'est dans le deuxième après-guerre que « la guerre de reconquête [se mue] en marche triomphale »⁶, et que la notion « fait événement », comme le confirme l'étendue des études dédiées au sujet. À cause de la circulation incontrôlée du terme, de quelque côté qu'on se tourne, dès lors, en matière de baroque, on est hanté par la menace du trop-plein. Les différentes significations s'ajoutent et se superposent les unes aux autres jusqu'à brouiller les limites du domaine légitime de son utilisation⁷.

À l'instar des notions de réalisme, de romantisme et de modernisme, cette étiquette, se prêtant aux usages les plus disparates, devient un mot vague, permettant d'établir des rapprochements métaphoriques sur lesquels on prétend fonder des interprétations historiques⁸. Si on peut parler du baroque comme d'un « mythe » contemporain, ce n'est pas en ce qu'il désignerait une « essence » de l'esprit, mais plutôt au sens où Barthes définissait le mythe comme étant proche « de ce que la sociologie

⁵ E. D'Ors, *Du baroque*, coll. Folio, 2000, p. 78. La première édition française sort en 1935 chez Gallimard, dans la traduction d'Agathe Rouardt-Valéry ; la traduction italienne, de Luciano Anceschi, sort en 1945.

⁶ P. Charpentrat, *Le mirage baroque*, Paris, Minuit, 1967, p. 28.

⁷ Jusqu'à se confondre avec d'autres catégories : ainsi le baroque est souvent utilisé comme synonyme de modernisme, et sa version néo-baroque comme synonyme de post-modernisme. Voir AAVV, *Baroque new worlds : representation, transculturation, counterconquest*, eds. Lois Parkinson Zamora, et Monika Kaup, Duke University Press, 2009.

⁸ Voir A. Boschetti, *Isms, Du réalisme au post-modernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014. Voir aussi les travaux de Christophe Charle, en particulier l'article « L'Habitus scolastique et ses effets. À propos des classifications littéraires et artistiques », dans *L'inconscient académique*, Zurich, Seismo-Verlag, 2006, pp. 67-87. Voir aussi la version publiée dans *Homo historicus*, Colin 2013, pp.109-134.

durkheimienne appelle une " représentation collective " »⁹. Pour expliquer la diffusion et la valorisation du concept de baroque, il convient donc d'adopter une approche qui, s'inspirant de l'histoire sociale des structures mentales collectives, s'interroge sur ce que le terme de baroque a permis de dire et permis de faire, au lieu de le considérer comme un concept qui servirait à désigner des qualités intrinsèques aux œuvres. Nous allons donc aborder la notion dans une optique qui pense celle-ci « comme un objet relationnel et positionnel se prêtant à des usages stratégiques, antagonistes et conflictuels »¹⁰. Autrement dit, comme l'un des instruments utilisés dans la lutte des représentations qui anime les champs culturels.

Comme on le lit dans l'entrée « baroque » du *Dictionnaire des intraduisibles*, « l'évidence de sa traduction dans toutes les langues européennes masque les signifiés multiples du mot ».¹¹ Si la circulation de la notion est l'un des indicateurs d'une synchronisation réelle au niveau européen dans le domaine de la culture, derrière ce mot se cache en effet une variété d'enjeux et d'objets. L'« âge baroque » oublié resurgit, en prenant part au renouveau général qui investit à la fois la création et la critique, mais cela en suivant les logiques propres aux traditions intellectuelles de chaque pays. Cette réévaluation n'est possible, ensuite, que grâce à l'intérêt de toute une partie des acteurs du champ culturel, parmi lesquels on trouve également une nouvelle génération de critiques littéraires qui s'approprient la notion pour opérer un deuxième type de transfert, cette fois-ci vers leur discipline. Les décennies 1950-60, au cours desquelles ce transfert a

⁹ R. Barthes « La mythologie aujourd'hui », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 1984, pp. 81-87.

¹⁰ W. Moser « Résurgence et valences du baroque », dans W. Moser & N. Goyer, *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, La lettre volée, 2001, p. 30.

¹¹ Entrée « baroque » par C. Mignot dans le *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, sous la dir. de B. Cassin, Paris, Seuil, 2004, p. 157.

lieu, sont, comme on l'a vu, une période de transition, qui s'ouvre et se clôt par deux crises historiques majeures : d'une part la fin de la Deuxième guerre mondiale, avec les conséquences que cela comporte en termes de réorganisation de la vie civile et culturelle, d'autre part la crise de Mai 1968, qui affecte énormément le champ intellectuel et universitaire¹². Ces facteurs historiques jouent un rôle capital dans le succès du concept de baroque littéraire. Ils entraînent, d'une part, un effet de superposition temporelle : la plupart des critiques se référant à la notion ont souligné, en effet, la proximité qu'elle permet de mettre au jour entre l'histoire sombre du XX^e siècle et les événements historico-politiques qui caractérisent le XVII^e siècle. L'association du baroque avec une période marquée par la catastrophe et le traumatisme qui découle de ce rapprochement temporel contribue à faire de celui-ci un horizon de compréhension à l'intérieur duquel penser le contemporain. Les moments de crise se configurent, d'autre part, comme des « temps ouverts où tous les avenir paraissent possibles »¹³, et au cours desquels peut avoir lieu une restructuration des appareils cognitifs et conceptuels. Ce sont des temps propices à la révision des schémas collectifs de perception et à l'émergence de notions qui avaient du mal à circuler et à s'imposer avant.

1.1.1 France : la montée du baroque entre « génie classique » et structuralisme

En tant que travail de révision historiographique, les débats autour du baroque ont lieu principalement à l'intérieur ou à la rigueur aux marges du champ académique. Laissant

¹² Voir A. Boschetti, *Isme, op.cit.* et B. Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 158 (juin 2005), p. 30-61.

¹³ P. Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, Minuit, 1984, p. 212.

de côté les quelques voix isolées qui s'expriment en sa faveur avant la deuxième guerre mondiale, en France, le premier moment important de visibilité est constitué sans doute par la publication, en 1949, d'un numéro de la *Revue des sciences humaines*, qui, en réunissant les chercheurs travaillant sur ce sujet, visait un bilan de la recherche francophone¹⁴. Pour voir comment la notion se dé-historicise et arrive à être utilisée pour les œuvres littéraires, il faut porter l'attention sur la figure en particulier de Jean Rousset, « maître-pilote en Baroque »¹⁵. Né en 1910, Rousset se forme à l'université de Genève, où il suit, entre autres, les cours d'Albert Thibaudet. Il commence à travailler sur le thème du baroque, qui restera le cadre de toutes ses recherches, en rédigeant une thèse sous la direction de Marcel Raymond¹⁶, lequel, s'étant déjà intéressé au sujet, le guide vers ce choix. Sa thèse, publiée en 1953, apparaît sous le titre *La littérature de l'âge baroque en France*, ouvrage dont le succès sera considérable.

Je me suis mêlé dans les années 50-60, à ce qui fut une découverte collective, faut-il dire même l'invention d'un baroque littéraire en France ; ce fut le travail d'une génération d'après-guerre, préparé dès le début du siècle dans les cercles restreints d'historiens de l'art, surtout hors de France¹⁷.

De ces quelques mots qui nous renvoient à cette période, retenons en particulier le caractère international de cette « découverte collective ». Que l'impulsion à la

¹⁴ « Revue des sciences humaines », publication de l'université de Lille, n. 55-56, 1949. Pour une reconstruction détaillée du numéro et de la position de la revue, voir Guy Catusse, « Aux origines du "baroque littéraire" en France : 1935-1950. Aperçus historiographiques », *Les Dossiers du Grihl*, n. 2, 2012.

¹⁵ On trouve cette formule dans la dédicace que M. Raymond met en exergue de son livre *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955.

¹⁶ Il est l'auteur du livre *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955, ainsi que le traducteur du livre de Wölfflin *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1953.

¹⁷ J. Rousset, « Mon baroque » dans *L'aventure baroque*, éd. M. Jeanneret, Carouge-Genève, 2006, p. 49.

réévaluation du baroque viennois de la part de Suisses francophones tels Rousset et Raymond, situés dans une sorte de « lieu de médiation » entre la France et le reste de l'Europe, et par là moins impliqués dans les contraintes du champ académique français, n'est pas pour surprendre¹⁸.

Pour les tenants de la norme classique, alors dominante en France, la réhabilitation de « l'âge baroque » comportait une série de conséquences non secondaires, avant tout d'ordre géopolitique. Comme Rousset l'affirme dans son livre pionnier, en matière de baroque « la France tient son rôle dans un concert ; il est impossible d'étudier et d'estimer ce rôle en l'isolant de l'étranger [...] Ce qui ressort de ces recherches c'est que la France reçoit, ou refuse, plutôt qu'elle ne donne »¹⁹. On comprend bien qu'accepter un tel constat et légitimer la notion de baroque signifiait, en somme, renoncer au primat de la « littérature nationale » en mettant par là en danger son identité. Du point de vue du contenu ensuite, le baroque apparaît comme l'expression de l'irrationnel, du désordre, de l'instabilité, de l'outrance. Suivant une logique binaire que son insertion visait justement à déconstruire²⁰, il résumait, autrement dit, tous les traits contraires à l'*esprit français*. Celui-ci, selon la définition donnée par des historiens de la

¹⁸ Rousset reconnaît l'importance que les travaux des critiques italiens, de Croce à Anceschi, ont eue pour son travail et comment il s'est inspiré du renouveau italien d'intérêt pour la notion afin de l'appliquer au contexte français. Voir J. Rousset, *Dernier regard sur le Baroque*, Paris, José Corti, 1998, p. 17. Sur l'apport des travaux critiques italiens et européens pour l'historiographie baroque française voir F. Simone, *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, Mursia, 1968, en particulier le chapitre « I contributi europei all'identificazione del barocco francese », pp. 298-328. Cf. aussi C. Charle, *op. cit.*, p. 77.

¹⁹ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, pp. 237-238.

²⁰ Rousset le reconnaît explicitement : « Dès qu'on distingue ou qu'on oppose Baroque et Classicisme, la tentation est inévitable d'identifier Baroque et Romantisme, si forte est l'habitude de concevoir l'histoire littéraire en France comme la lutte de deux principes adverses alternant les défaites et les victoires ; on en conclut que tout ce qui n'est pas classique est romantique ; conclusion hâtive. L'introduction de la catégorie du Baroque dans notre histoire littéraire serait sans utilité si elle n'aboutissait qu'à substituer un terme à un autre ; elle se justifierait, en revanche, si elle pouvait servir à élargir le dispositif binaire traditionnellement employé », *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 251.

littérature aussi influents que Désiré Nisard et Gustave Lanson, est *classique* par définition et serait l'incarnation, ou l'expression, « de la logique elle-même »²¹.

Ce qui se profile au cours de ces débats est l'affrontement entre deux conceptions incompatibles du passé littéraire et de la nation contemporaine, et, plus précisément, le questionnement du rapport même que ces deux termes doivent entretenir. L'horizon idéologique que ces oppositions dévoilent dans l'après-guerre est mis en avant par un observateur attentif tel Roland Barthes, qui reconnaît comment dans cette lutte symbolique, « ce qui est français – le général de Gaulle en a donné une définition – c'est ce qui est "régulier, normal, national" »²². Ces oppositions marquent durablement le panorama intellectuel, si l'on considère que Barthes lui-même, dans son séminaire de 1973-74, présente le Baroque dans les termes suivants :

une valeur qui s'oppose au prestige endoxal de la langue française comme langue claire, dominée, rationnelle, mesurée. Baroque= regret que cette langue soit ainsi, idée qu'elle l'est peut-être moins qu'on ne croit (zones noires de la langue), utopie d'une langue débordée/débordante²³.

²¹ Voir D. Nisard *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1874, p. 22. Voir aussi V. Tapié plus récemment : « la civilisation française, par ses caractères généraux, par la qualité de sa discipline, mérite d'être reconnue irréductible aux autres civilisations, en dépit d'apparences nécessaires. Elle se présente comme une réussite classique et ne peut accepter d'autre nom », dans *Le baroque*, coll. « que sais-je ? », Paris, PUF, 1961, p. 86.

²² R. Barthes, « Réflexions sur un manuel », texte d'une conférence prononcée au colloque « L'Enseignement de la littérature », tenu au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle en 1969. Il a été publié ensuite dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 54. Barthes reconnaît la nature fonctionnelle de cette étiquette quand il parle du baroque comme d'un « mot provisoirement utile tant qu'il permet de provoquer le classicisme invétéré des lettres françaises », dans « La face baroque », dans *Le bruissement du langage op. cit.*, p. 284. L'intention de contrarier cette vision est reconnue explicitement par Rousset qui, dans un bilan des années 1970, écrit : « étant venue de l'étranger, la nouvelle catégorie avait d'autre part l'avantage d'imposer la vision européenne, de décloisonner une histoire littéraire et artistique trop longtemps hexagonale », Jean Rousset, « Sur l'actualité de la notion de Baroque », dans *Baroque* n.09-10 | 1980.

²³ R. Barthes, *Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974*, Paris, Seuil, 2010, p. 162.

Afin de comprendre les raisons profondes qui sont à la base de l'intérêt qui se développe autour du baroque, et auquel est liée la réception des œuvres de Gadda et de Simon, il faut donc prendre en compte les conflits qui structuraient plus largement l'espace académique de l'époque ainsi que l'espace culturel européen en général. Dans le cas de Rousset, sa trajectoire, les intérêts qui animent sa recherche ainsi que le type de lecture des textes qu'il propose sont très significatifs à cet égard. Sous tous ces aspects Rousset est en effet très proche des représentants du courant qui, encore embryonnaire dans les années 1950, émergera dans la décennie suivante sous l'étiquette de la « nouvelle critique »²⁴. En proposant une approche transdisciplinaire faisant interagir l'histoire littéraire avec des disciplines naissantes, telles la linguistique structurale et la sémiotique, des penseurs comme Barthes, Genette, Todorov et Kristeva étaient en train de modifier la critique littéraire. Allaient dans cette même direction les membres de l'« école de Genève », dont Rousset était une figure de relief, qui partageaient avec la « nouvelle critique » la mise en question de l'histoire littéraire et l'attention portée à la dynamique interne des textes²⁵. Fondé sur une approche phénoménologique, l'acte critique était conçu par Rousset comme le résultat de la rencontre entre le lecteur et une œuvre. Sa conception novatrice prônait un regard subjectif, capable de se laisser guider par le plaisir que l'œuvre suscite, et de saisir l'organisation interne de celle-ci. Le corpus des œuvres « baroques » et l'usage de la catégorie elle-même, abordés dans cet esprit, se constituent, même et peut-être surtout du point de vue méthodologique, comme une enclave de liberté à l'abri de la doxa universitaire ainsi qu'une sorte de laboratoire où

²⁴ Cf. F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, Tome 1, *Le champ du signe : 1945-1966*, Paris, La Découverte, 1992. Pour le rôle joué par Barthes voir T. Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015.

²⁵ Voir M. Janneret, « L'école de Genève ? », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 95^e année, n. 6, Presses Universitaires de France, 1995, pp. 54-64.

expérimenter des lectures nouvelles des textes. C'est justement à partir des recherches sur le XVII^e siècle que Rousset conçoit *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*²⁶. Cet ouvrage publié en 1962 eut un succès important : en plaçant le concept de structure dans le titre et dans l'exergue, l'auteur marquait une association claire avec le structuralisme dont la place dans l'espace intellectuel devenait de plus en plus centrale.

Ces conflits, qui restent latents pendant environ une décennie, acquièrent une visibilité soudaine en 1966, quand éclate l'« affaire Barthes-Picard ». Établissant une opposition nette entre une critique universitaire conservatrice et une critique d'avant-garde, cette querelle impose une unité à deux camps qui étaient loin d'être homogènes et oblige l'ensemble du monde critique, directement ou indirectement, à prendre position²⁷. Bref, en observant les réseaux à travers lesquels la notion de baroque est promue en France, on s'aperçoit que ce sont des réseaux proches de ceux qui ont été à la base de l'essor du structuralisme, et parfois les mêmes. Le « baroque littéraire » entre ainsi dans l'arsenal conceptuel et méthodologique à disposition de l'avant-garde intellectuelle de l'époque, dont les réflexions allaient changer radicalement le panorama théorique français et international.

1.1.2 Italie, le baroque contre le mythe de la décadence

Cette reconstruction sommaire des enjeux que la notion de baroque recouvre montre que les jugements critiques qu'on lui porte, qu'ils soient positifs ou négatifs,

²⁶ J. Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962. Le livre est dédié à Georges Poulet et on trouve en exergue de l'introduction la citation de H. James : « Le mystère sacré de la structure ».

²⁷ Voir A. Boschetti, *Ismes*, *op.cit.* et T. Samoyault, *Roland Barthes*, *op.cit.*

dépassent largement la sphère purement esthétique, en se chargeant d'enjeux liés aux luttes internes au champ intellectuel. Cet aspect n'apparaît que davantage quand on se tourne du côté italien, où le nombre d'agents qui s'intéressent à la notion et qui l'adoptent à un moment ou à un autre est impressionnant. Pour que notre reconstitution soit complète et pour qu'elle rende justice à l'ampleur caractérisant la reprise des études sur le baroque, il faudrait prendre en compte des figures aussi diverses que Pier Paolo Pasolini et Roberto Longhi, Carlo Calcaterra, Italo Calvino, Giovanni Getto, Ezio Raimondi et Enrico Filippini²⁸. Faute de pouvoir les aborder tous, nous allons concentrer notre attention sur Luciano Anceschi, qui est peut-être le chef de ce concert de voix baroques et qu'on peut considérer, tout comme Rousset pour la France, comme un véritable *porteur* de la notion en Italie, ainsi qu'un pont entre le champ académique et le champ littéraire. Né en 1911 à Milan, il est élève d'Antonio Banfi, figure de premier plan de la philosophie italienne des années 1930. C'est en fréquentant ses cours qu'Aneschi commence à s'intéresser à la phénoménologie, expérience qui va entrecroiser à maints égards son intérêt pour la période baroque²⁹. Il commence à s'en occuper à la suite de la découverte des textes de Carlo Calcaterra, et en particulier du livre *Il Parnaso in rivolta*, dans lequel le XVII^e siècle, contre la vulgate courante, est présenté comme une période ayant des liens profonds avec la modernité³⁰. Calcaterra est à son tour la voie d'accès aux travaux d'Eugenio D'Ors, dont Anceschi traduit *Du baroque* en 1945, en accompagnant sa traduction par une préface qui constitue le premier texte qu'il consacre au sujet³¹.

²⁸ Voir G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000.

²⁹ Pour la formation philosophique d'Aneschi voir le numéro spécial *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura, Studi di estetica*. Rivista semestrale fondata da L. Anceschi, n. 15, 1997.

³⁰ C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta. Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, Milano, Mondadori, 1940.

³¹ Le livre sort chez l'éditeur Rosa e Ballo de Milan, et la préface, signée Anceschi, est titrée «Rapporto sull'idea del barocco».

On peut interroger les raisons de cette traduction en prenant en considération les trois opérations qui caractérisent, selon Pierre Bourdieu, l'« import-export » intellectuel : la *sélection* (qu'est-ce qu'on traduit ?), le *marquage* (qui traduit ? comment et pourquoi ?) et la *lecture* (quelles catégories de perception guident l'interprétation ?)³². Quant au choix du texte de D'Ors, celui-ci semble motivé par des raisons qui sont les mêmes que pour Rousset. Pour celui-ci l'ouvrage du critique espagnol, bien qu'il n'ait pas fait l'objet d'une traduction, restait quand même un repère fondamental. D'une part, il s'agissait d'un livre qui, en fournissant une interprétation positive du baroque, permettait aux deux critiques d'en revendiquer la valeur contre le primat du classicisme pour l'un, et la position de Croce pour l'autre³³. D'autre part, en étudiant le baroque comme une notion transhistorique et en faisant abstraction de son contexte de départ, D'Ors rendait celle-ci disponible et applicable à d'autres contextes et, surtout, à d'autres disciplines. De notion dont la pertinence se limitait à l'espace restreint de la recherche historique, elle devenait une notion qui pouvait interagir avec un vaste ensemble de phénomènes contemporains. Ainsi, si la « découverte » du baroque était en Italie, comme dans le cas français, un événement en grande partie interne à la critique universitaire, son évolution finit par intéresser également l'espace de la création artistique, et ceci en grande partie grâce, précisément, à la position double d'Aneschi. Ce dernier en effet, en plus d'être universitaire, était l'une des figures de pointe de la *neoavanguardia*,

³² P. Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 145, 2002, pp. 3-8, p. 4.

³³ Aneschi lui-même l'explique : « Tout en ne partageant pas entièrement la thèse D'Ors, j'ai pensé qu'il était convenable de faire connaître aux lecteurs italiens ces études sur le Baroque, pour une raison de pédagogie spirituelle, mais avant tout contre la position qui est si bien défendue par Croce », cité par G. Dorflès, « Luciano Aneschi e la "Disputa del Barocco" », dans *Luciano Aneschi tra filosofia e letteratura*, op. cit., p. 13. Nous traduisons. Aneschi exprime ses positions contre Croce dans plusieurs articles, dont une partie est recueillie dans le volume *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, Rimini, Raffaelli Editore, 1997.

mouvement littéraire et poétique qui influença de manière importante la vie culturelle du pays pendant une décennie et dont il était un animateur infatigable. La principale revue de la *neoavanguardia*, *il Verri*, fondée par Anceschi lui-même, en 1958 consacre au baroque un numéro spécial, expliquant les raisons de son actualité et dédiant plusieurs articles aux écrivains du XVII^e siècle. L'une des caractéristiques de l'approche d'Aneschi, où se lit une volonté d'internationalisation qui était assez répandue dans l'après-guerre, est la conviction que l'étude de cette notion doit se faire dans une perspective européenne, là où Croce l'avait menée dans une perspective strictement nationale. Cela indique son ouverture aux productions artistiques étrangères et aux études comparées entre celles-ci et les œuvres italiennes, ainsi que son attention pour les débats critiques internationaux. Une section du numéro monographique de *il Verri* présentait, en effet, les compte-rendus des ouvrages critiques étrangers qui venaient de sortir sur le sujet ; parmi ceux-ci il y avait le livre de Rousset, dont l'importance a été attribuée au fait d'être le premier à considérer les formes littéraires par référence aux formes figuratives³⁴.

La médiation étrangère, d'abord espagnole, française ensuite, est donc fondamentale pour pouvoir opérer le « rachat historiographique », qui est l'un des objectifs déclarés d'Aneschi³⁵ et qui vise la modification des paradigmes historiographiques dominants jusqu'alors. Mais encore d'autres raisons accompagnent le

³⁴ Anceschi parle de l'influence de Rousset aussi dans « Contributo allo studio del barocco », dans *Retorica e barocco. Attes du colloque III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, promosso dal centro internazionale di studi umanistici, Venezia Isola di San Giorgio Maggiore, Giugno 1954, pp. 251-255. La critique francophone avait déjà joué un rôle important dans le cas d'Ungaretti, lequel considérait lui aussi comme central le lien entre le baroque et son œuvre; voir à ce propos M. Lucarelli, « Un'idea modernista di Barocco ; note su alcune possibili mediazioni europee della concezione ungarettiana del Barocco », dans *Gli intellettuali italiani e l'Europa 1903-1956*, Lecce, Manni, 2007, pp. 169-193.

³⁵ Lettre envoyée le 9 juillet 1958 à L. Anceschi, dans *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, Milano, Libri Scheiwiller, 1998, p. 263.

choix d'un numéro monographique, comme on le comprend en lisant l'introduction, où on parle de la centralité de cette thématique :

Il n'y a sans doute pas de question plus controversée au sein de la critique [que celle du baroque] ; elle englobe dans son système de relations un ordre très ample de structures [...] vraiment fondamentales, et, en même temps, elle semble se référer à ce que nous sommes aujourd'hui, il s'agit d'une notion qui nous révèle notre conscience d'hommes contemporains³⁶.

Le choix de faire de cette revue l'un des organes de diffusion du baroque est très significatif, car il indique le lien avec le programme de l'avant-garde littéraire. Que cette réflexion sur le baroque occupe une place importante parmi les sources qui ont servi à Umberto Eco (à l'époque jeune critique recruté par Anceschi comme contributeur de *il Verri*) pour l'élaboration de la notion d'« œuvre ouverte » n'est pas pour surprendre. Car ce syntagme renvoie clairement à *forme ouverte*, formule forgée par Wölfflin dans le cadre des couples censés représenter l'opposition entre l'art baroque et l'art classique³⁷.

Pour comprendre pleinement la troisième des opérations qui accompagnent l'importation de la notion de baroque en Italie – la *lecture* faite par Anceschi – il faut la situer dans le contexte de l'après-guerre. Si on assiste à l'émergence de phénomènes nouveaux dans le domaine à la fois de la théorie et de la création, tel justement la *neoavanguardia*, les systèmes de pensée qui dominaient avant la guerre, ainsi que les

³⁶ Dans *il Verri*, n. 2, 1958, p. 5. V. I.: « Non c'è forse oggi questione più assiduamente dibattuta nella critica ; d'altra parte, essa coinvolge nel suo sistema di relazioni un largo ordine di strutture (dottrinali, storico-culturali, e di « vita delle forme ») veramente fondamentali, e, nello stesso tempo, sembra avere un essenziale riferimento al nostro essere, è un connotato attivo e rivelatore della nostra consapevolezza di uomini contemporanei ». Nous traduisons.

³⁷ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, 1962, voir en particulier pp. 38-39. Cf. aussi U. Eco, « I primi numeri del *Verri* », dans *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura, op. cit.*, pp. 29-33.

figures auxquelles ils étaient associés, ne disparaissent pas pour autant. C'est bien le cas de la figure de Croce, dont la conception de l'historiographie littéraire constitue un dernier élément à prendre en considération pour compléter le cadre à l'intérieur duquel la discussion autour du baroque prend tout son sens. Comme nous l'avons vu, Croce définit le baroque comme l'expression du « laid artistique », d'une sensibilité qui, au lieu de suivre les lois esthétiques, est le résultat de la logique du caprice et de l'hédonisme. En choisissant la voie facile qui remplace la recherche de la vérité par la construction d'un effet excitant et stupéfiant, le baroque devenait à ses yeux l'expression de la lâcheté et de la perversion morales³⁸.

Le succès durable de cette lecture s'explique par le fait qu'elle était constitutive d'une narration dont l'objet était l'identité nationale, racontée à travers son histoire littéraire. Promue par des critiques comme Girolamo Tiraboschi et surtout Francesco De Sanctis, et avalisée, du côté des écrivains, par des figures comme Alessandro Manzoni et Giacomo Leopardi, la version officielle considérait la période du *Risorgimento*, donc le moment de fondation de la nation unie (1871), comme la réaction héroïque à environ deux siècles de décadence, inaugurés justement par le XVII^e siècle baroque. Le « paradigme de la décadence » ne cesse d'être objet de discussion après la deuxième guerre mondiale, quand il trouve de nouveaux défenseurs dans les représentants de la gauche officielle. Cette dernière ranime la position de Croce à travers une lecture

³⁸ B. Croce, *Storia dell'età barocca*, op. cit., p. 44 ; voir en particulier le chapitre « La vita morale », pp. 571-597.

marxiste filtrée par la pensée d'Antonio Gramsci, dont la publication des œuvres complètes a lieu ces mêmes années³⁹.

Les catégories de perception du champ d'accueil, fonctionnant comme un « prisme déformant »⁴⁰, orientent donc l'importation de la notion de baroque en la faisant entrer en dialogue avec les conflits de l'époque. Devenant objet de polémique surtout à l'intérieur de l'historiographie marxiste, elle se trouve en profonde résonance, en particulier, avec les débats contemporains autour de l'héritage moral de la Résistance et avec la question liée du rôle des intellectuels⁴¹. Ceci à cause de l'image, souvent promue au cours de ces années, de la Résistance conçue comme un deuxième *Risorgimento*, qui, tout aussi bien que ce dernier, serait la réaction héroïque à une époque sombre, représentée dans son cas par le régime fasciste⁴².

Ainsi chargée de connotations politiques, la catégorie de baroque finit par indiquer des positions hétérodoxes, contraires à celles de la gauche officielle. Avec un flair que sa position d'observateur étranger ne fait qu'aiguiser, Jean-Paul Sartre, qui au début des années 1950 séjourne à Rome, semble saisir, en les exaspérant peut-être, ces conflits idéologiques à l'intérieur desquels le « baroque » était pris. Dans un texte qu'il rédige au cours de son séjour romain, après avoir présenté cet art comme l'un des premiers exemples de « moyen de propagande »⁴³, il conclut ses notes de condamnation par le commentaire suivant : « Les Italiens d'aujourd'hui datent de la Contre-Réforme.

³⁹ Pour une reconstruction détaillée de ces débats, nous renvoyons à l'article d'Amedeo Quondam, « Il barocco e la letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana », dans *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco. Atti del convegno di Lecce 2000*, Roma, Salerno, 2002, pp.111-175.

⁴⁰ P. Bourdieu, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, op. cit., p. 8.

⁴¹ Voir toujours A. Quondam, « Il barocco e la letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana », op. cit. pp. 152-157.

⁴² Voir M. Ponzani, « Il mito del secondo Risorgimento nazionale. Retorica e legittimità della Resistenza nel linguaggio politico istituzionale : il caso delle Fosse Ardeatine », *Annali della Fondazione Luigi Einaudi*, 2003.

⁴³ J.-P. Sartre, « Sur le baroque », dans *Les temps modernes*, n. 632-634, Juillet-Octobre 2005, p. 698.

Leur pathétique, leur goût de la vitesse, leur sinuosité, l'éloquence. La politique de 1870 à 1900, baroque. Mussolini : baroque »⁴⁴.

1.2 Importations littéraires

Si du côté de ses détracteurs la notion constitue une menace pour l'intégrité du canon littéraire et, plus généralement, pour l'histoire récente de la nation, pour les critiques qui se l'approprient, son importation depuis l'histoire de l'art apparaît comme un instrument de subversion, dans la mesure où elle réactive la mémoire d'une époque et d'un corpus d'ouvrages oubliés. Du même coup, elle a servi, d'un côté, à consolider la position de ces critiques, nouveaux entrants dans le champ, et de l'autre, comme nous l'avons vu en particulier dans le cas de la France, à légitimer une conception spécifique de la littérature, ainsi que les œuvres contemporaines se rattachant à celle-ci. Malgré le risque d'anachronisme et d'imprécision auquel cette opération expose, l'association établie entre une production littéraire et artistique ancienne, alors reconnue par la critique qui se présente comme la plus novatrice de l'époque, avec des textes contemporains apparaît comme une manière de légitimer ces derniers. Par définition (encore) inclassable, la littérature contemporaine demande toujours des points de repères pour être située, références appréciées à plus forte raison lorsqu'elles apparaissent comme des lettres de noblesse.

Si tout transfert interdisciplinaire entraîne un processus de re-sémantisation, on peut interroger les enjeux de l'application de la notion de baroque aux œuvres des écrivains contemporains de notre corpus. Suivant les analyses de Gilles Philippe et de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 705.

Julien Piat, les années 1950 sont marquées par le primat des questions stylistiques par rapport à l'attention portée traditionnellement aux contenus littéraires. Elles inaugurent une période au cours de laquelle les choix linguistiques des écrivains deviennent l'indicateur principal des enjeux idéologiques et sociaux de leurs œuvres⁴⁵. Il apparaît dès lors fructueux d'appréhender le champ littéraire à partir des prises de position stylistiques en esquisant les contours d'une « cartographie des styles » : faisons l'hypothèse que le baroque y a une place et qu'il permet aux écrivains de se situer parmi les possibles littéraires de l'époque.

La structure du champ se reflète, en effet, à l'échelle des styles, dont la valeur, esthétique et éthique, ne peut se développer que dans un espace relationnel, à l'intérieur duquel exister signifie se différencier des autres. Nelly Wolf, dans l'objectif de penser la portée sociale des styles littéraires, met ainsi à profit la classification proposée par Bourdieu dans *Les règles de l'art* et distingue deux pôles opposés du champ français : d'un côté, celui « des styles de grande production, caractérisés par leur adhérence à la langue de la communication générale », et de l'autre celui « des styles de production restreinte, caractérisés par leur distance à la langue de communication générale »⁴⁶. Le baroque contemporain se situe bien sûr dans ce dernier pôle, il en est même le produit le plus direct. Comme on le verra, une série d'aspects communs interviennent dans les choix d'écriture faits par Claude Simon et par Carlo Emilio Gadda, mais il convient d'abord de décliner les spécificités de chaque écrivain face à la catégorie de baroque.

⁴⁵ G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op.cit. J. Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Honoré Champion, 2011.

⁴⁶ N. Wolf, « Pour une sociologie des styles littéraires », dans *Littérature et sociologie*, sous la direction de Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 85.

1.2.1 Gadda et l'encombrante étiquette de baroque

Le baroque a fini par constituer, dans le cas de Gadda, un *topos* critique. L'adoption de ce terme date des années 1930, quand le critique Giuseppe De Robertis l'emploie dans un essai où, loin de l'imposer arbitrairement, il le reprenait du texte de Gadda lui-même. Il sera utilisé par la suite régulièrement, souvent comme synonyme de *maccheronico* ou de grotesque, ou encore pour renvoyer au plurilinguisme qui caractérise cette œuvre⁴⁷. Gadda est donc le premier à faire référence à l'imaginaire baroque et à utiliser l'adjectif dans ses romans, parfois pour renvoyer à des modèles artistiques précis, d'autres fois simplement, en l'utilisant comme synonyme de bizarre, ou, dans l'acception de « baroque », comme synonyme de précieux et sophistiqué. Du point de vue du style ensuite, c'est encore Gadda lui-même qui, en faisant l'inventaire des possibilités qui caractérisent son écriture, parle d'une manière « meravigliosa 600 », qui appelle comme modèle le ton emphatique et la recherche d'un effet de surprise caractérisant les œuvres du XVII^e siècle⁴⁸. Il s'agit enfin, également, d'une référence philosophique, car le baroque renvoie à des philosophes, tels Spinoza et surtout Leibniz, qui sont à la base de la formation de Gadda et dont la pensée est fondamentale pour la construction du système de compréhension du monde sur lequel se fonde son œuvre.

⁴⁷ C'est également en qualité d'écrivain baroque que l'une des études les plus importantes sur lui le présente au public français ; il s'agit de l'ouvrage de J.-P. Manganaro, *Le baroque et l'ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Paris, Seuil, 1994.

⁴⁸ C. E. Gadda, *Racconto Italiano di ignoto del novecento (Cahier d'étude)*, Einaudi, Torino, 1983, p. 14. Malgré les points en commun avec certains écrivains baroques et les renvois à leurs œuvres et à un ensemble de thématiques, certains critiques pensent que la catégorie de baroque ne soit pas applicable à un écrivain comme Gadda. Gabriele Frasca, en particulier, défend cette hypothèse d'une manière convainquante, voir G. Frasca, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Napoli, Edizioni d'if, 2011, pp. 41-54.

Et pourtant, malgré ces nombreuses références qui semblent le rapprocher de cette catégorie, Gadda a toujours montré une méfiance à son égard, méfiance qui apparaît plus évidente, et plus motivée, dans les années de l'après-guerre. Cet écrivain, qui, par la complexité de ses intérêts et la singularité de son œuvre, occupe une position difficile à définir, est particulièrement sensible à l'âpre conflit de valeurs où la notion de baroque était alors impliquée. Si elle avait été élue par la *neoavanguardia* pour indiquer une esthétique et un style expérimentaux répondant aux exigences de la contemporanéité, elle tendait à être connotée négativement pour les écrivains proches du néoréalisme et ayant des positions politiques de gauche. Le terme était en effet synonyme de désengagement, sinon, dans le pire des cas, comme le texte de Sartre le suggère, l'expression d'une position réactionnaire. Gadda, qui politiquement était loin d'être progressiste et en 1950 avait exprimé publiquement son aversion pour l'esthétique néoréaliste, pouvait sans doute craindre que l'étiquette de baroque ne lui enlève les faveurs de tout un pan de la critique, au moment où commençait la publication d'une partie de son œuvre chez Einaudi. D'autre part, il tenait à ne pas être confondu avec la *neoavanguardia*, à laquelle cette notion était souvent associée⁴⁹.

Bref, la position de Gadda à l'intérieur de ces conflits qui structurent le champ littéraire italien ne saurait être minimisée quand il s'agit d'expliquer la « question du baroque » chez lui, qui est souvent abordée, au contraire, uniquement par le biais d'une lecture interne⁵⁰. À défaut de la resituer dans ce contexte historique et idéologique, on

⁴⁹ Malgré ses liens d'amitié avec des représentants de celle-ci comme Anceschi lui-même, avec qui il est sur le point de collaborer pour *il Verri*, et Alberto Arbasino. Voir C. E. Gadda, *Per favore mi lasci nell'ombra. Interviste 1950-1972*, Milano, Adelphi, 1993, p. 88.

⁵⁰ Lecture interne proposée, entre autres, par F. Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Milano, Einaudi, 2001, ainsi que par R. Stracuzzi, « Barocco », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2 (2002).

reste perplexe face à des réactions constamment contradictoires et presque schizophréniques : d'un côté un Gadda qui, au cours des années 1950, contribue au renouveau de l'intérêt pour l'époque baroque en traduisant les textes des Espagnols du « Siglo de oro », qui jouent dans son œuvre, d'ailleurs, un rôle fondamental d'inspiration⁵¹. De l'autre côté, moins de dix ans plus tard, un Gadda qui dans la postface à l'édition de *La connaissance de la douleur* publiée chez Einaudi, refuse tout voisinage avec cette notion, en offrant comme excuse ce qui apparaît à de nombreux critiques comme un raccourci logique.

1.2.2 Simon, expérimentation entre littérature et peinture

La présence du baroque dans les discours de Claude Simon est beaucoup moins importante que chez Gadda et ne constitue jamais l'objet d'une prise de position directe. D'une manière générale, Simon explicite rarement ses choix théoriques, et ce point ne fait pas exception. Comme pour d'autres aspects de son œuvre, le lecteur doit s'appuyer sur les textes eux-mêmes, qu'il faut souvent considérer comme des « manifestes pratiques »⁵². Malgré cette absence de déclarations directes, la critique s'est souvent ralliée à l'opinion de Jean Rousset, qui considérait l'œuvre de Claude Simon comme une manifestation contemporaine de l'esthétique baroque. Cette classification se fonde sur plusieurs traits : les renvois fréquents aux peintres de l'âge baroque tout d'abord ; ensuite les thèmes privilégiés (tels la mort, l'obscurité, l'illusion et plus en général tous les

⁵¹ Traductions des textes de Quevedo, Salas Barbadillo et Ruiz de Alarcón, publiées en 1941 et en 1957. Voir *La verità sospetta. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, éd. M. B. Billeter, Milano, Bompiani, 1977.

⁵² Expression proposée par J. Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*, op. cit., p. 18.

aspects qui sont reliés à l'isotopie théâtrale et au topos du *theatrum mundi*⁵³) ; et enfin le style et l'écriture.

Au niveau du paratexte, la référence au baroque apparaît d'une manière explicite dans le sous-titre du roman publié en 1957, *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*. Cette allusion explicite ne saurait être un hasard, puisqu'il s'agit du premier roman publié chez Minuit, celui qui va marquer un tournant dans sa trajectoire ainsi que dans son style. On pourrait interpréter ce sous-titre comme une « stratégie inconsciente »⁵⁴ permettant à Simon, d'une part, d'inscrire son œuvre dans l'horizon intellectuel dont nous avons esquissé les contours ; de l'autre, de souligner les aspects stylistiques qui relient son écriture aux recherches du pôle expérimental, tel qu'il est décrit par Piat⁵⁵.

Une considération ultérieure s'impose, d'ordre méthodologique. « Peut-on transférer un ordre formel du registre plastique au registre littéraire ? Qu'est-ce en littérature qu'une courbe ou une droite, un plan centré ou allongé, un vide ou un plein, une façade ? »⁵⁶. Si les problèmes soulevés par ce transfert n'ont cessé d'occuper Rousset, qui, une décennie plus tard, revenait encore sur la légitimité de son opération, on devine comment le dialogue que ses recherches instaurent entre art et littérature pouvait plaire à un écrivain comme Simon. Le parallèle entre la peinture et l'écriture, en plus de guider toute sa pratique d'écrivain, est à la base de l'interprétation qu'il donne de l'histoire du roman. L'évolution de la peinture, depuis les premières formes artistiques, qui avaient comme fonction principale celle d'être des médiums et des instruments d'édification au

⁵³ J. Rousset, « Comment raconter l'indicible : le récit de guerre selon Claude Simon », dans *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998, p. 155-169.

⁵⁴ P. Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.

⁵⁵ J. Piat, *op. cit.*, chapitre 8 « Pratiques du style et situation dans le champ littéraire » pp. 369-436.

⁵⁶ J. Rousset, « Sur l'actualité de la notion de Baroque », dans *Baroque* 09-10 | 1980.

service de la religion, a mené à la peinture moderne, enfin libérée de la tyrannie du sujet. Ce qui n'a pas manqué d'avoir des conséquences sur le peintre lui-même, dont la fonction s'est trouvée « en quelque sorte inversée et le savoir ou, si l'on préfère, le sens est passé d'un côté à l'autre de son action, la précédant dans un premier temps, la suscitant, pour, à la fin, résulter de cette action même, qui va non plus exprimer du sens mais en produire [...] ». ⁵⁷ Si les arts visuels ont réalisé effectivement cette évolution, elle restait encore en grande partie une idée régulatrice pour la littérature. Le renvoi au baroque indiquait pour l'écrivain un projet théorique, fondée sur la volonté de transposer un modèle pictural, en marquant par là la distance entre le roman « du présent » et le roman « traditionnel », qu'il s'agissait pour Simon de dépasser⁵⁸. Mettre le roman sur le même plan que la peinture signifiait, par ailleurs, revendiquer la légitimité de ses visées artistiques, ce qui n'allait pas de soi dans ces années-là. C'était, plus précisément, pour Simon, une manière de creuser l'écart entre la « littérature engagée » et lui-même, en prenant ses distances par rapport à Sartre, qui, dans *Qu'est-ce qu'est la littérature*, situait la peinture du côté de la poésie, dans une opposition nette avec la prose.

1.2.3 L'écriture baroque dans le champ français

S'exprimant sur son activité d'écrivain, Simon soulignait régulièrement la dimension de labeur et d'artifice à la base de son écriture, en confirmant sa position contre la *dissimulatio artis*, c'est-à-dire contre un style transparent, spontané et non « artificiel », qu'il retrouvait tout d'abord dans la tradition des textes anciens, latins en

⁵⁷ C. Simon, « Discours de Stockholm », dans *Œuvres*, v. I, p. 897.

⁵⁸ Cf. Y. Hanhart-Marmor, « "Le Vent" : Tentative de restitution d'un retable baroque ou un principe de transfigure. Sur un roman de Claude Simon », dans *Sens public*, mars 2012 - article où l'auteure fait une analyse de la « transposition scripturale » opéré dans le roman à partir de l'esthétique baroque.

particulier⁵⁹. Dans le champ français des années 1950 l'idéal stylistique de la *dissimulatio artis* avait un pendant assez précis dans l'*écriture blanche*. Cette notion forgée par Barthes, pour qui elle représentait un exemple d'engagement par la forme, indiquait un type d'écriture « transparent », « authentique », « pur », dépourvu de profondeur métaphysique et psychologique et défini souvent à travers la catégorie morale de l'*innocence*. Du point de vue de la construction du récit, elle affichait une continuation avec le roman naturaliste du XIX^e siècle, dans lequel l'histoire est racontée à partir d'un point de vue omniscient, surplombant les points de vue situés des divers personnages.

Le style simonien s'oppose frontalement, en effet, à ce type d'écriture⁶⁰ : par le refus d'éliminer la rhétorique ; par l'emploi d'un vocabulaire riche, qui n'exclut pas le recours aux technicismes et aux termes rares, et qui est jugé parfois ampoulé et désuet ; enfin par une grammaire et une syntaxe complexes qui confinent au « mal écrit ». Bref, une écriture cultivée et expérimentale qui s'oppose à une écriture ayant comme valeur essentielle la simplicité. S'il est vrai, ensuite, comme le met en lumière Wolf, que l'écriture blanche représente « le code narratif de l'amnésie française » et réalise « un montage complexe de procédures d'effacement, recouvrant des phénomènes d'oubli, de refoulement ou d'impensé »⁶¹, la langue simonienne s'en détache également par son travail incessant sur la mémoire, à la fois individuelle et collective-historique.

Nous pouvons intégrer dans cette confrontation la notion de « français moyen », qui, solidaire de celle d'« écriture blanche », ajoute une dimension ultérieure au débat

⁵⁹ Voir à ce propos Ian de Toffoli, *La Réception de la culture latine dans les romans de Claude Simon, Pascal Quignard et Jean Sorrente*, Paris, Honoré Champion, 2015.

⁶⁰ On trouve une référence directe à l'écriture « blanche » dans *Le Jardin des Plantes, Œuvres, vol. I, op.cit.* : S. est en train de discuter avec le journaliste en proteste contre l'idée d'un « compte rendu objectif » de l'expérience : « ...Il n'existe pas de style neutre ou comme on l'a aussi prétendu d'écriture « blanche » ce qui revient d'une façon assez naïve à entretenir le mythe d'un romancier dieu présenté un observateur impassible au regard détaché.. », p. 1100.

⁶¹ N. Wolf, « Écriture blanche et lapsus narratif », dans *Proses du monde, op.cit.*, pp. 133- 138.

stylistique. Bien que sa théorisation soit le fruit de travaux critiques contemporains, le label « français moyen » était utilisé dans les débats qui commençaient à prendre de l'ampleur à partir de la fin des années 1950⁶². Ce terme renvoie à l'histoire récente de la France telle qu'elle est reconfigurée au cours des « trente glorieuses », et à la nouvelle place que le pays occupe dans la scène politique internationale. La figure du français moyen relève, plus précisément, de la nouvelle configuration sociale caractérisant l'après-guerre, où les extrêmes qui structuraient autrefois le corps social (ex. Résistance/Collaboration) sont annulés dans un centre qui semble incarner la nouvelle base de la démocratie, dont il devient l'expression. En prenant comme exemples de départ des écrivains tels Patrick Modiano et Annie Ernaux, N. Wolf offre la définition suivante de ce terme :

Le style moyen moderne reconstitue imaginairement dans la langue littéraire la médiane de l'offre linguistique qui, à l'époque de la communication de masse, circule dans l'espace public. La langue nationale n'apparaît plus uniquement sous la forme du symbole graphique et n'a plus pour seuls sites officiels l'école, le journal, la littérature. La radio, la télévision, le cinéma, la chanson, les magazines, la bande dessinée, les livres pour la jeunesse diffusent des millions de messages en français simplifié qui établissent peu à peu une nouvelle norme linguistique, dégagée du conflit de l'oral et de l'écrit, et adoptée par l'école⁶³.

C'est également de cet imaginaire démocratique, et de cette lecture du présent, inscrite dans le choix d'une langue « moyenne » et « correcte », que l'œuvre simonienne,

⁶² Voir *La Fabrique du Français moyen. Productions culturelles et Imaginaires social dans la France gaullienne (1958-1981)*, sous la direction de F. Provenzano et S. Sindaco, Bruxelles, Le Cri édition, 2009, pp.171-181.

⁶³ N. Wolf, « Écrire en français moyen », dans *Proses du monde, op.cit.*, p. 235. Et aussi « Écrire en français moyen », dans *La Fabrique du Français moyen. Productions culturelles et Imaginaires social dans la France gaullienne (1958-1981)*, *op.cit.*, pp.171-181.

à travers aussi la référence au baroque, se désolidarise. Elle prend par là également ses distances avec une partie des écrivains du Nouveau Roman, avec lesquels Simon ne saurait être confondu⁶⁴.

Le choix du style baroque permettait en somme d'afficher une position qui s'opposait, d'une part, à une nébuleuse de termes, similaires et parfois interchangeables, tels que « minimalisme », « degré zéro de l'écriture », « écriture blanche », qui tous indiquent, plus ou moins directement, le code stylistique et narratif dominant de ces années. Elle s'opposait d'autre part, également, aux « écritures politiques », puisque, comme cela est visible dans le cas de Gadda et Simon, le choix du style baroque reflétait l'ambiguïté idéologique caractérisant leurs positions. Elle s'opposait, enfin, aux « écritures classiques », par sa portée expérimentale et par son refus du « bien écrit ». Le style baroque se fondait donc sur une poétique de l'excès et de l'indirection, sur un langage complexe et recherché, tous des traits qui apparaissaient, pendant ces années, comme les indicateurs d'un éthos élitiste ou aristocratique. Se soustrayant à la norme, incarnée par un langage limpide garantissant la communication et véhiculant une intention démocratique, ce type d'écriture devenait objet polémique. L'imaginaire stylistique qui lui était associé était perçu comme anormal, excédant le commun et tombant par là dans l'illisibilité, accusation souvent adressée à Gadda et à Simon. Des critiques proprement littéraires pesaient ainsi sur le terme, à côté des soupçons plus ouvertement idéologiques que nous avons constatés.

⁶⁴ L'écrivain qui pour Wolf exprime au mieux la figure du Français Moyen par le biais linguistique est Patrick Modiano, mais elle se trouve également chez différents nouveaux romanciers, tels Claude Ollier, A. Robbe-Grillet et Marguerite Duras, qui y « tournent autour ». Voir Nelly Wolf, « Écrire en français moyen », dans *La Fabrique du Français moyen. Productions culturelles et Imaginaires social dans la France gaullienne (1958-1981)*, op.cit., pp.171-181. Voir aussi *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*, éd. N. Wolf, Paris, Garnier Classiques, 2011.

1.2.4 Le baroque contre l'italien moyen

En se tournant du côté du champ italien, on observe une situation similaire, comme on peut le constater par le fait que les usages proches de ces étiquettes circulent entre ces deux espaces. Et ceci à partir, évidemment, de celle de baroque, jusqu'à celle de « degré zéro de l'écriture », qui est importée en Italie où elle sert au critique Contini pour parler d'un écrivain comme Alberto Moravia, dont l'œuvre serait caractérisée par l'« abolition programmatique du style »⁶⁵. L'opposition entre un style complexe, d'une part, et un idéal de langage capable d'élargir le potentiel communicatif du texte, de l'autre, se présentait sous forme de dilemme aux yeux de Gadda également. Si la condamnation du baroque de la part de Croce devait lui importer relativement peu, étant donné son aversion pour la philosophie idéaliste qui sous-tend la pensée crocienne, la condamnation prononcée par une autre figure majeure de la culture italienne, Alessandro Manzoni, devait peser bien différemment. Écrivain éminent du XIX^e siècle, Manzoni, qui était un modèle incontournable pour Gadda, point de repère constant pour son écriture et sa vie⁶⁶, avait jugé négativement l'époque et le style baroques. Cette position émerge clairement, par exemple, dans son roman principal, *Les fiancés*, considéré comme l'un des textes fondateurs du Règne Uni d'Italie.

L'introduction présente le roman comme la réécriture d'un manuscrit du XVII^e siècle retrouvé par le narrateur et avalise l'image du baroque comme expression d'une culture « décadente ». Elle commence par une longue citation du prétendu manuscrit,

⁶⁵ G. F. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze, 1968, p. 993.

⁶⁶ Sur le rapport entre Gadda et Manzoni voir F. Amigoni, « Manzoni », in F.G. Pedriali (ed.), *A Pocket Gadda Encyclopedia*, EJGS Supplement no. 1, 2004.

permettant à Manzoni de parodier précisément le style baroque, en soulignant son caractère précieux et ampoulé. Voici un extrait du manuscrit :

Et vraiment, si l'on considère que nos contrées sont sous l'empire du roi catholique, notre seigneur, qui est ce soleil qui ne quitte jamais l'horizon, et que sur elles, par une lumière réfléchie, comme une lune qui ne décline jamais, brille le héros de noble race qui, pro tempore, le représente, et que les très-hauts sénateurs, tels que des étoiles fixes, et les autres respectables magistrats, tels que des planètes errantes, répandent partout la lumière, formant ainsi un très-noble ciel, on ne peut trouver de cause qui le transforme en un enfer d'actions ténébreuses, de méchancetés et de crimes que des hommes téméraires vont sans cesse multipliant, si ce n'est l'art et l'opération du diable, attendu que l'humaine malice, seule et par elle-même, ne devrait point résister à tant de héros qui, avec des yeux d'Argus et des bras de Briarée, travaillent au bien de la chose publique.

Face à ce fleuve de mots hors contrôle qui confine au non-sens, le narrateur pèse le pour ou le contre de la publication d'un tel texte :

Il est bien vrai, disais-je en moi-même, en feuilletant le manuscrit, il est bien vrai que cette grêle de *concetti* et de figures ne continue pas ainsi tout le long de l'ouvrage. Le bon *secentista* a voulu, au début, faire montre de son talent ; mais ensuite, dans le cours de la narration, et parfois dans de longs passages, le style est bien plus naturel et plus uni. Oui, mais comme il est commun ! Comme il est lâche ! Comme il est incorrect ! Idiotismes lombards à foison, locutions employées à contresens, grammaire arbitraire, périodes décousues. Et puis quelques traits d'élégance espagnole semés ça et là et puis encore, ce qui est pire, dans les endroits de l'histoire les plus propres à inspirer ou la terreur ou la pitié, à chaque occasion d'exciter l'étonnement ou de faire penser, à tous ces passages, en un mot, qui demandent un peu de rhétorique, il est vrai, mais une rhétorique mesurée, fine, de bon goût, cet homme ne manque jamais de mettre de celle dont son préambule

nous a fourni l'échantillon. Et alors, accolant avec une admirable habileté les qualités les plus disparates, il trouve le moyen d'être tout à la fois trivial et affecté dans la même page, dans la même période, dans le même mot. En somme, déclamations ampoulées composées à force de solécismes de bas lieu, et partout cette gaucherie prétentieuse qui est le caractère propre des écrits de ce siècle dans nos contrées, voilà ce que vous offre cette œuvre⁶⁷.

Après avoir passé en revue toutes les considérations possibles, le narrateur se décida à ne pas publier le texte tel quel, préférant le transcrire dans un italien nouveau : « En vérité, ce n'est pas chose à présenter aux lecteurs de nos jours ; ils sont, trop avisés, trop dégoûtés de ce genre d'extravagances »⁶⁸.

Le débat sur le style et sur la clarté esquissé par Manzoni dans l'introduction à *Les fiancés* ressemble singulièrement au débat sur la transparence de l'écriture qui, cent ans plus tard, occupe la critique littéraire de l'après-guerre. Il est difficile, même, de ne pas voir dans certains passages de la description du style du *secentista* une description potentielle, certes quelque peu parodique, du style gaddien. On comprend mieux, dès lors, l'insistance avec laquelle Gadda n'a cessé de justifier et presque d'excuser son amour et son intérêt pour le baroque. Face aux accusations qui pouvaient tirer parti de l'autorité du père du roman historique, lui, qui déclarait de ne parler dans ses textes que du réel et qui refusait toute position vaguement hermétique, mettait en avant la portée heuristique de sa « manière », qu'il défendait en la présentant comme un instrument de recherche, au service de la « vérité ».

⁶⁷A. Manzoni, *Les fiancés, Histoire milanaise du XVI^e siècle*, Paris, Éditions Garnier, 1828 [1827], « Introduction de l'auteur », p. XIV.

⁶⁸*Ibidem*.

Des nombreuses phrases, qui sont considérées difficiles, maniérées ou baroques, sont une recherche d'expression, elles dépendent du fait que je ne suis pas capable d'accepter la formule d'usage courant. Ce n'est pas pour amour du baroque que j'écris de cette manière. [...] Ce n'est pas du raffinement stylistique, ce n'est pas une écriture affectée, c'est une expérimentation. Beaucoup ont su le reconnaître, mais ils attribuent à ce terme une signification péjorative. Moi, au contraire, je crois avoir expérimenté avec de bons résultats, même si toujours au détriment du tirage⁶⁹.

Gadda ne cessera de défendre l'expérimentalisme et la liberté totale quant au traitement du langage. Dans les années 1940, à l'occasion du débat dans la revue *la Ruota*, il conclut son article par les mots suivants :

Les gens demandent, avec raison, de bons écrits intelligibles : il est légitime que le frère attende de son frère une parole fraternelle. Mais l'abus qui consiste à canoniser l'usage de Cesira [personnage-type de la femme populaire peu alphabétisée] trahit trop le désir, et même la volonté, de ladite Cesira : le désir de voir tous les autres se mettre au niveau de son ciboulot⁷⁰.

Il revient sur ce sujet deux décennies plus tard, au sein de la polémique/discussion autour du concept d'Italien « moyen », définition qui à l'époque se frayait un chemin en Italie comme en France. Dans une enquête sur l'état de la langue italienne, promue en 1962 par

⁶⁹ C.E. Gadda, « L'apotema del mattone », dans *Per favore mi lasci nell'ombra*, op. cit., p. 78-9. V. I.: « Molte delle frasi [...] che vengono definite difficili, leziose o barocche, sono una ricerca d'espressione, dipendono dal fatto che io non posso accettare la formula d'uso. Non è per amore del barocco che scrivo così. [...] Non è stilismo, non è scrittura ricercata, è un esperimento. Molti riconoscono che lo sia, ma attribuiscono a questa parola un significato dispregiativo. Io invece credo di aver sperimentato con una certa felicità di esito, anche se sempre a scapito della tiratura ». Nous traduisons.

⁷⁰ « Langue littéraire et langue d'usage », dans *Les voyages la mort*, op. cit., p. 123. V.I.: « Le genti le dimandono con ogni ragione delle buone e intelligibili scritture : legittima cosa, che il fratello attenda dal fratello una parola fraterna. Ma questa prepotenza del voler canonizzare l'uso—Cesira scopre di troppo il desiderio, e quasi l'intento, della Cesira medesima : il desiderio d'aver tutti inginocchiati al livello della sua zucca ».

le journal *Paese sera*, Gadda confirmait son scepticisme quant à l'existence d'une langue nationale moyenne et exprimait ses préoccupations quant à l'effet des nouveaux médias, tels la télévision et le cinéma, dont la promotion d'un langage « technique » risquait de « niveler [...] les possibilités réceptives des gens »⁷¹.

La « question de la langue » est bien l'un des miroirs les plus fidèles de l'histoire du pays depuis son unification⁷². Si Manzoni voyait dans la promotion d'un italien « unitaire » un instrument démocratique, Gadda, cent ans plus tard, y voit soit l'expression d'un populisme corrompu et intéressé, soit la dictature du plus grand nombre.

2. Une constellation de notions

Nous avons vu que le corpus d'œuvres baroques a constitué, dans l'après-guerre, l'un des laboratoires où expérimenter de nouvelles lectures et où mettre au point une nouvelle approche des textes littéraires. Cette approche a été ensuite appliquée aux textes contemporains et sur ce terrain elle a rencontré les théories formalistes qui ont été découvertes ces mêmes années. Cette diffusion, qui a lieu d'une manière parallèle en France et en Italie, constitue le deuxième volet de l'innovation théorique et a une importance capitale pour notre analyse. Au cours des décennies 1950-60, une partie de la critique universitaire et de la critique militante porte l'attention sur les travaux des

⁷¹ C. E. Gadda, « Processo alla lingua italiana », p. 1195. V. I.: « livellare [...] la possibilità ricettiva della gente ». Nous traduisons.

⁷² Cette question a une importance centrale, qui ne se limite pas au domaine littéraire, depuis les origines de la littérature italienne jusqu'au XX^e siècle ; voir à ce propos, entre autres, C. Marazzini, *Da Dante alla lingua selvaggia : sette secoli di dibattito sull'italiano*, Roma, Carocci, 1999 et M. Vitale, *La questione della lingua*, Nuova edizione, Palermo, Palumbo, 1978.

groupes de linguistes actifs au début du XX^e siècle, qu'on regroupe sous le nom de *Formalistes russes*. On indique généralement par ce terme le Cercle linguistique de Moscou, dont faisait partie Roman Jakobson, et l'Opoyaz, la *Société pour l'étude du langage poétique*, fondée en 1916 à Saint-Pétersbourg. Les figures les plus connues de ces cercles sont, outre Jakobson, celles de Iouri Tynianov, de Viktor Chklovski et de Boris Eichenbaum⁷³.

Le premier centre d'introduction des travaux des formalistes russes en Europe est Paris, qui a constitué, tout au cours de la première moitié du XX^e siècle, le cœur de la « république mondiale des lettres », le lieu où les révolutions et les innovations naissent ou acquièrent de la visibilité et sont consacrées au niveau international. Le pouvoir de consécration de la ville persiste dans les années 1950, bien que cette période marque aussi le début des changements dans les équilibres internationaux, qui mèneront à l'émergence d'autres centres intellectuels importants, notamment aux États-Unis⁷⁴. Les cercles intellectuels à Paris dans l'après-guerre ont encore le pouvoir d'importer, de relancer et de rendre visibles des idées ou des produits venant des espaces périphériques. La ville a constitué ainsi un centre d'attraction pour les passeurs étrangers voulant introduire en France les thèses des Formalistes. Des critiques tels Tzvetan Todorov espéraient trouver ici le terrain convenable pour diffuser une vision de la littérature qui, pour des raisons idéologiques, avait cessé de circuler dans leurs pays d'origine.

L'analyse des rapports centre-périphérie peut nous aider à lire aussi la situation du milieu académique, qui devient partie prenante à l'importation des thèses formalistes. La

⁷³ Pour l'histoire de ce groupe, voir V. Erlich, *Russian Formalism. History-Doctrine*, Mouton, The Hague, Paris, 1969 [1955].

⁷⁴ Voir à ce propos A. Boschetti, *Ismes, op.cit.*, et C. Charle, D. Roche (dir), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

plupart des « nouveaux entrants » qui s'approprient ces thèses n'ont pas eu un parcours académique traditionnel construit à l'intérieur des « centres » institutionnels (que l'on pense à Barthes ou à Jacques Lacan). Comme dans le cas des importateurs de la notion de baroque, il s'agit, en grande partie, de marginaux, qui travaillent en dehors de l'institution universitaire principale, représentée encore par la Sorbonne.

Aux notions principales – celle d'engagement et de baroque – qui nous ont guidés dans l'établissement des contours d'un espace théorique commun aux écrivains de notre corpus, il faut donc ajouter celle de *formalisme*. Celle-ci apparaît comme une sorte de macro-notion, ou notion-valise, puisqu'elle est en lien étroit avec une série de termes qui connaissent un renouvellement au cours de ces années : que l'on pense au terme de *texte* qui remplace celui d'*œuvre* ; à celui de *lecteur* qui gagne en importance au détriment de l'*auteur* ; ou encore à l'émergence de notions nouvelles, telle celle d'*écriture*, qui occuperont une place centrale dans le discours critique.

Engagement, baroque, formalisme : au cours des deux décennies au centre de notre analyse s'effectue une sorte de court-circuit entre ces trois notions, qu'une certaine mémoire de cette période nous a habitués à considérer, au contraire, comme éloignées, ou, tout au moins, indépendantes. Leur circulation entre espaces nationaux différents est à la base d'un développement qui les rend contemporaines les unes des autres ; contemporanéité qui, conceptuelle avant d'être exclusivement historique, a pour conséquence la modification réciproque de leur signification. C'est principalement par le dialogue instauré avec cette constellation que les œuvres de Gadda et de Simon rencontrent la réflexion théorique, et participent par là à l'évolution de la pensée d'une époque.

2.1 France – une « décennie formaliste »

À partir des années 1960 le paradigme structuraliste devient hégémonique dans l'ensemble des sciences humaines. Les années 1965 et 1966 sont considérées comme des tournants, marqués par une série de publications capitales, qui auront un succès impressionnant. En 1965 sort *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*⁷⁵, dans l'édition de Todorov. Il s'agit de la première anthologie mettant à disposition d'un public excédant les seuls universitaires ou littéraires, et dans une langue européenne, les textes principaux des formalistes. Philippe Forest rappelle le sentiment d'enthousiasme manifesté lors de la parution de ce livre, au sein du groupe *Tel Quel*, et plus largement par une grande partie du milieu intellectuel de l'époque, dont notamment le comité de la revue *Change*⁷⁶. La traduction des textes recueillis dans cette anthologie, ainsi que la traduction d'un ensemble d'autres textes des Formalistes qui apparaissent dans les mêmes années⁷⁷, représente en effet un événement décisif qui a des répercussions à la fois dans la recherche théorique et dans la formulation des poétiques de la période.

Frédérique Matonti a montré comment la réception des Formalistes était prise entre deux processus différents, d'un côté « la production internationale de la linguistique structurale », de l'autre « le "Dégel" soviétique avec ses conséquences sur le mouvement

⁷⁵ *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, éd. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965.

⁷⁶ Revue fondée en 1968 par J. P. Faye, M. Roche et J. Roubaud. Il est significatif pour notre propos, comme on verra par la suite, que le premier numéro de cette revue littéraire soit dédié au montage. Pour une reconstruction des étapes principales de la réception de l'école formaliste en France, nous renvoyons aux travaux de Frédérique Matonti. Voir en particulier « L'anneau de Moebius. La réception en France des formalistes russes », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, num. 176-177, pp. 52-67.

⁷⁷ C'est toujours au sein de la revue *Tel Quel* que l'année précédente avait été traduit l'essai de Viktor Chklovski, *L'art comme procédé*. En 1955 on publiait l'étude pionnière de V. Erlich *Russian Formalism. History- Doctrine*, la traduction française apparaît en 1965 aux éditions Mouton & Co.

communiste »⁷⁸. Il est donc possible de repérer deux orientations principales à la base de l'explosion d'intérêt autour des Formalistes, qui renvoient également à deux réseaux distincts d'importateurs. On reviendra par la suite sur la réception politisée de ces théories, qui est importante en particulier quand l'on s'interroge sur les liens qu'elles entretiennent avec la production littéraire de l'époque. Nous pouvons remarquer pour l'instant que le moment historique était particulièrement propice à la réception de ces thèses, car elles apparaissaient comme fonctionnelles au récit de fondation du structuralisme naissant⁷⁹. L'approche aux textes préconisée par les Formalistes, fondée sur la volonté d'établir une « science de la littérature », se situait à l'opposé du discours de l'existentialisme et de la figure de l'intellectuel qui découlait de cette philosophie. La vision des Formalistes s'opposait plus généralement aux valeurs de l'existentialisme, telles « l'humanisme mou [...], la complaisance pour le vécu et [une] sorte de moralisme politique »⁸⁰, désormais en chute libre aux yeux d'une large partie du champ intellectuel.

Mais la montée fulgurante de ces thèses dans la moitié des années 1960, loin d'être un phénomène inattendu et soudain, avait été préparée au cours des années précédentes. On peut remarquer, tout d'abord, que, s'il est vrai que l'anthologie *Théorie de la littérature* est la première à présenter en français les textes des Formalistes, leurs théories avaient commencé à circuler en anglais une décennie auparavant déjà. Il faut faire un détour par les Etats-Unis, où, en 1955, le jeune critique Victor Erlich publie l'ouvrage *Russian Formalism*. Il s'agissait de la réélaboration de sa thèse de doctorat faite sous la direction de Jakobson, qui après avoir quitté la Russie avait commencé à

⁷⁸ F. Matonti, « L'anneau de Moebius. La réception en France des formalistes russes », *op. cit.* p. 54.

⁷⁹ Voir T. Todorov, « L'héritage méthodologique du formalisme », dans *L'Homme*, tome 5, n1, 1965, pp. 64-83.

⁸⁰ P. Bourdieu cité par A. Boschetti dans *Isms*, *op. cit.* p. 119.

enseigner à l'université d'Harvard. Erlich retraçait l'histoire des deux groupes et de leur dissolution ainsi que le contenu de leurs doctrines, en les confrontant avec d'autres courants importants du début du siècle, notamment le symbolisme et le marxisme. Bien qu'en faisant circuler des informations de seconde main, ce texte, qui est lu assez rapidement en France et en Italie, en particulier par les intellectuels intéressés à la littérature russe et slave, contribue à créer une atmosphère d'attente autour des noms et des idées des théoriciens russes, se recouvrant avec le temps d'un halo presque mythique.

Dans le milieu littéraire également, des signes précurseurs annonçaient la révolution théorique que l'essor du structuralisme rendra manifeste. Déjà au cours des années 1950, il devient de plus en plus difficile de ne pas considérer toute problématique littéraire à travers un prisme linguistique ; les textes de Ferdinand de Saussure, Charles Bally et d'autres linguistes et grammairiens deviennent graduellement des points de repères fondamentaux non seulement pour les critiques, mais pour les écrivains eux-mêmes⁸¹. La confrontation qui permet de saisir sans doute le mieux cette transition est celle entre Jean-Paul Sartre et Roland Barthes, deux figures dont les noms et les positions forment bien « les bornes d'une période historique »⁸² – celle précisément qui est au centre de notre analyse. On prend toute la mesure du changement qui a lieu dans le discours dominant sur la littérature en lisant leurs ouvrages. Ceux-ci représentent les aboutissements opposés d'une réflexion qui, bien qu'elle soit portée par une même urgence d'établir un rapport à l'histoire, illustre les différences marquant les moments historiques différents d'où les deux auteurs prennent la parole. Que l'on pense en

⁸¹ Voir à ce propos G. Philippe et J. Piat, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, *op.cit.* Voir aussi J. Meizoz, *L'âge du roman parlant*, *op.cit.*, qui montre comment, déjà dans les années 1930, c'est par le dialogue entre écrivains, linguistes et grammairiens qu'advient l'innovation littéraire et stylistique.

⁸² T. Samoyault, *Roland Barthes*, *op.cit.*, p. 253.

particulier à *Qu'est-ce qu'est la littérature ?*, publié en 1945, et au *Le Degré zéro de l'écriture*, qui sort en 1953. Malgré l'absence d'une référence explicite, le dialogue que Barthes établit avec Sartre est visible à partir du type de questions qui scandent les chapitres de son ouvrage. Pourtant, les directions et les solutions d'analyse proposées par les deux critiques diffèrent radicalement, au point qu'on peut lire *Le degré zéro de l'écriture* comme un travail de déconstruction des réflexions formant l'ouvrage de Sartre. Ce dernier fondait la justification des objectifs du texte littéraire sur une analyse sociologique de la position de l'écrivain envers son public, rapport dont il reconstruit l'histoire, du XVI^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Son attention, ensuite, est toute dirigée vers la prose, au détriment de la poésie, justement parce que la première permet de mettre en place une analyse qui néglige la dimension proprement linguistique du texte. Le texte-manifeste sartrien est en effet fondé sur une diminution programmatique de l'importance du style, qui « doit passer inaperçu » : « puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies »⁸³. Vitre dépolie qui empêche le rapport direct avec la matière historique vivante, le langage est considéré un objet d'analyse à part, lot des spécialistes et des poètes. « Garde l'idée et les mots viendront » – « *rem tenem et verba sequuntur* » : c'est bien cette conception cicéronienne qui l'emporte dans la réflexion sartrienne, ensemble avec une confiance naïve dans le pouvoir des mots, s'exerçant notamment par l'activité de *dévoilement*.

Certes, comme cela a été maintes fois remarqué, nombreux sont les contradictions, les revirements, et les ajustements qui caractérisent la réflexion sartrienne, au point qu'une partie du travail de Barthes a dû consister, sans doute, à les mettre en

⁸³ J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 30.

lumière et à les développer jusqu'à leur éclatement. Toutefois, si la continuité est forte et si Barthes utilise un langage et des notions qui renvoient aux positions sartriennes, il fait usage, en même temps, de termes qui n'apparaissent jamais dans le texte de Sartre, parmi lesquels notamment celui de *forme*. Ainsi la langue, le style et l'écriture sont définis comme les trois dimensions d'une même « réalité formelle ». Si le style, bien qu'en tant que pôle négatif, était central dans la réflexion sartrienne, chez Barthes il est relégué à une position tout à fait secondaire, voir même négative. C'est l'*écriture*, définie comme un « acte de solidarité historique », le véritable fondement de sa nouvelle construction théorique.

Langue et style sont des objets, l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire⁸⁴.

En conséquence elle ne peut pas passer inaperçue, elle doit se montrer, être visible. En tant que « pacte » établi avec la société, l'écriture est l'élément par lequel l'écrivain affiche ses prises de position.

Sartre imposait, ensuite, une direction précise à la posture morale que l'écrivain était censé adopter, peine la disparition de la valeur de son ouvrage.

Il faut que l'ouvrage, si méchante et si désespérée que soit l'humanité qu'il peint, ait un air de générosité. [...] Ainsi n'y a-t-il que de bons et de mauvais romans. Et le mauvais

⁸⁴ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit., p. 18.

roman est celui qui vise à plaire en flattant au lieu que le bon est une exigence et un acte de foi⁸⁵.

L'acte de foi que le bon roman est censé transmettre, voire susciter, chez le lecteur, serait fondé sur la conviction que la littérature, étant action, peut changer la direction du monde. Cette foi a abandonné Barthes, et plus largement sa génération, pour qui la littérature ne peut pas intervenir directement sur la structure de la société ; elle ne peut être, dans la meilleure des hypothèses, qu'une sorte de gardienne de la conscience de celle-ci. L'écriture est une « morale de la forme » et son pouvoir est justement, avant tout, éthique plus que politique. Fondée sur une force formelle donc, l'activité littéraire n'est pas pré-orientée. Écrire est un geste aveugle qui mène l'écrivain vers des directions qu'il ne contrôle que très partiellement et le met en dialogue avec des lecteurs qu'il n'aurait pas pu ni prévoir ni choisir. De là l'incompatibilité de la position de Barthes vis-à-vis de Sartre quant à la question du public.

Parallèlement, postulant l'écriture comme l'objet principal de l'analyse et point de départ pour la compilation d'une histoire littéraire, la position de Barthes change radicalement vis-à-vis des tâches de la critique également.

L'écriture découvre mon passé et mon choix, elle me donne une histoire, elle affiche ma situation, elle m'engage sans que je l'aie à dire. La Forme devient ainsi plus que jamais un objet autonome, destiné à signifier une propriété collective et défendue et cet objet a une valeur d'épargne, il fonctionne comme un signal économique grâce auquel le scripteur impose sans cesse sa conversion sans en retracer jamais l'histoire⁸⁶.

⁸⁵ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, op.cit., p. 70

⁸⁶ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit., p. 26.

Il en résulte que « toute forme est toujours, à quelque degré, "convention", c'est-à-dire un ensemble de signes par lesquels la littérature s'affiche comme telle »⁸⁷. Les traits formels, tous les éléments qui peuvent faire partie de la *technique* d'un écrivain comme le choix des temps verbaux ou du sujet de l'énonciation, deviennent donc les éléments les plus significatifs, les plus parlant, ceux qui contiennent le plus d'information quant à l'intensité et à la direction de l'engagement d'un écrivain. L'acte de responsabilité est situé « aux sources instrumentales de la création »⁸⁸ ; la tâche de l'écrivain est, dès lors, d'innover sur le plan des signes et de défier par là les conventions, qui sont tout d'abord linguistiques. On retrouve enfin chez Barthes le même chemin logique qui avait été explicitement tracé par les Formalistes russes, dans leur théorisation du renouvellement des formes esthétiques. Comme le souligne Denis, « pour Barthes, l'histoire de la littérature moderne est cette incessante recherche d'une forme neuve et rafraîchissante, cette tentative d'inventer un langage librement produit »⁸⁹.

2.2 Italie, la stylistique et la philologie à la source du structuralisme

Les retentissements suivant la parution de *Théorie de la littérature* dépassent rapidement les frontières nationales et influencent le champ italien également. La version italienne de l'anthologie française sort dès 1968⁹⁰ et elle est saluée par un enthousiasme comparable à celui qui caractérise l'accueil français. Des écrivains attentifs au panorama international, comme Alberto Arbasino, enregistrent ce sentiment en parlant d'« euphorie formaliste »

⁸⁷ B. Denis, *Engagement et littérature*, op.cit., p. 287.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 287.

⁹⁰ *I formalist russi: teoria della letteratura e metodo critico*, a c. di T. Todorov, ed. italiana a c. di G. L. Bravo, traduzioni di G. L. Barvo, C. De Michelis, R. Faccani, P. Fossati, R. Oliva, C. Riccio e V. Strada, Torino, Einaudi, 1968.

qui envahit l'Italie à la suite, par exemple, de la publication des textes de Chklovski. Dans un article qu'il consacre à ce dernier, Arbasino décrit la réaction à la lecture des textes de l'écrivain- théoricien russe :

Passionnés et ridicules enthousiasmes qui rappellent un lecteur en 1830 qui crierait à chaque alinéa avec un pistolet à la main...et d'autres bien plus contemporains enthousiasmes « mais alors ! on s'est jusqu'à maintenant complètement trompé », ou « et pourtant, j'ai l'avais toujours *sentì* qu'il *devait* être – absolument – ainsi ! » [...] et chaque nouvelle information chatouillait une curiosité viscérale, car on *sentait* que, il y a cinquante ans, ce presque inconnu groupe de littéraires enthousiastes s'était posé, et avait résolu en grande partie, le « nœud » des problèmes critiques qui étaient en train de se présenter à *nos* années Soixante⁹¹.

Cet intérêt est confirmé par la traduction et la publication systématique de ces textes théoriques, qui démarre dans ces années en devenant l'une des activités principales de certaines maisons d'édition, comme De Donato à Bari et Einaudi à Turin⁹². Le travail d'analyse, de commentaire et de vulgarisation mené par les revues est tout aussi important. Dans la plupart des cas il s'agit de revues qui sont en train de se constituer comme les points de repère pour la diffusion du structuralisme. On peut en mentionner quelques-unes, comme la revue *Strumenti Critici*, sans doute la plus importante et autour de laquelle sont réunis des critiques universitaires, comme Maria Corti, Cesare Segre et

⁹¹ A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 410. Article publié dans *Corriere della Sera* le 6 mars 1969. V. I. : « Appassionati ridicoli trasporti da lettore 1830 che urla a ogni capoverso con la pistola in pugno...e molto più contemporanei [trasporti] « allora abbiamo sbagliato tutto ! », o « eppure, l'ho sempre *sentito* che *doveva* essere – assolutamente – *così* !...e ogni nuova informazione solleticava una smodata curiosità viscerale, perché si sentiva che cinquant'anni fa questo mi-sconosciuto gruppo di letterati entusiasti si era posto – e aveva in parte risolto – il « nodo » dei problemi critici che venivano presentandosi ai *nostri* Anni Sessanta ». Nous traduisons.

⁹² L'œuvre de Chklovski, *Théorie de la prose*, par exemple, est publié en Italie en 1966 par la maison d'édition De Donato et ensuite par Einaudi en 1968. Toujours en 1966, De Donato publie du même auteur *Voyage sentimental*.

D'Arco Silvio Avalle, figures de pointe du panorama théorique ; la revue *Bianco e nero*, et *Grammatica*, revue proche de la *néoavanguardia*, publiée à Rome à partir de 1964⁹³ ; la revue *Forma*, rattachée au « Centro Sperimentale di Cinematografia », et animée par le critique Angelo Maria Ripellino, spécialiste de littérature russe ; ensuite *Rassegna sovietica* qui sort de 1953 jusqu'à 1975, et qui publie l'un des premiers comptes-rendus de l'anthologie française des textes de Formalistes, signé Vittorio Strada⁹⁴.

Toutefois, comme on l'a vu dans le cas de la France, l'essor du structuralisme n'est que l'aboutissement d'une série de changements qui ont lieu au cours des décennies précédentes. C'est sur cette « lente incubation », qui est suivie par une « soudaine explosion »⁹⁵, qu'il convient de s'arrêter brièvement, car elle a lieu dans la période correspondant aux débuts de l'écriture de Gadda qui, comme on l'a vu, commence son activité d'écrivain vers la fin des années 1920.

Les formalistes russes, en effet, arrivent en Italie pour la première fois à travers la revue *La Cultura*, dirigée alors par l'historien et philologue Cesare Lollis, et à laquelle collaborait un groupe de jeunes écrivains et chercheurs. Parmi eux se trouvait Leone Ginzburg, qui, né en 1909 à Odessa, avait déménagé à Turin à la fin des années 1910. Spécialiste de littérature russe et française, Ginzburg est parmi les premiers à faire connaître en Italie ces théories, grâce évidemment à ses compétences linguistiques qui lui permettent de lire les textes dans leur langue originale. En 1930, il publie dans *La Cultura* deux articles, le premier qui traite de la lecture du roman *Guerre et Paix* proposée par Chklovski, l'autre qui rend compte de la querelle entre formalistes et

⁹³ Elle restera active jusqu'à 1976.

⁹⁴ Dans le numéro I, 1966-1967, p. 98-100.

⁹⁵ D. Giglioli et D. Scarpa « Strutturalismo e semiotica in Italia (1930-1970) », dans G. Pedullà [dir.], *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo ad oggi*, vol. III, Torino, Einaudi, 2011, pp. 882-890.

marxistes qui a eu lieu quelques années auparavant, en Russie. Ce deuxième article se termine par une question qui laisse entendre les développements futurs : « Sans doute les marxistes finiront par écraser les formalistes ; mais les idées de ces derniers ? »⁹⁶.

Malgré la perspicacité de Ginzburg, qui relève le caractère de nouveauté de ces analyses et ces débats, ses articles ne reçoivent pas une attention importante et son intérêt se révèle prématuré pour le panorama culturel de l'époque. L'attitude de Ginzburg envers les positions des formalistes est elle-même, d'ailleurs, ambiguë et quelque peu réticente. S'il loue la richesse des réflexions et « les nombreuses observations perçantes » de Chklovski, il le critique à cause de l'incapacité de prendre une position théorique claire, et il oppose ses hésitations à la vision lucide et affirmative de Croce, qu'il cite longuement. Le philosophe abruzzais, qui avait joué un rôle fondamental dans sa formation, exerçait encore un ascendant qui empêchait Ginzburg de lever complètement ses réserves vis-à-vis de l'école formaliste⁹⁷. La philosophie idéaliste de Croce se traduisait en une attitude qui, récusant la confrontation directe avec le réel, produisait une littérature de l'abstraction, retranchée derrière un langage qui était détaché de celui du quotidien et utilisable uniquement dans le monde écrit. Similairement aux effets qu'elle a eus sur la perception de la notion de baroque, son esthétique représentait une entrave pour la réception des thèses formalistes en Italie, puisqu'elle condamnait toute attention portée à la *tekne*, s'opposait radicalement à la tradition rhétorique ainsi qu'à toute approche qui défiait l'idée de l'« ineffabilité » de l'œuvre artistique⁹⁸.

⁹⁶ Dans *La Cultura*, vol. IX, n. 5, pp. 398-399. Voir aussi la thèse de Doctorat de G. B. Di Malta, « Modelli letterari russo-sovietici del romanzo neorealista : Pavese, Calvino, Vigano' (1938-1949) », p. 131. Présentée à l'Université de Cagliari, en 2010-2011.

⁹⁷ L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura e letteratura russa a Torino nel primo dopoguerra*, Istituto Storico Belga di Roma, Bruxelles- Roma, 2007, p. 430.

⁹⁸ Voir aussi S. Mazzuchelli, « La letteratura russa in Italia tra le due guerre ; l'attività di traduttori e mediatori di cultura », dans *Europa Orientalis* 25, 2006.

Quelques années plus tard, toujours dans un numéro de la revue *La Cultura*, le linguiste Bruno Migliorini, qui connaissait bien les textes de Ferdinand de Saussure, traduisait un article de Roman Jakobson conçu comme une présentation de l'école linguistique de Prague adressée aux lecteurs italiens⁹⁹. Comme dans le cas des articles de Ginzburg, le succès ne fut pas, globalement, important, mais le texte captura l'attention d'un jeune écrivain, Tommaso Landolfi, dont la passion était la littérature et la poésie russes¹⁰⁰. À cette époque, où il fréquentait les écrivains se réunissant au café Giubbe Rosse à Florence, parmi lesquels se trouvait Gadda, Landolfi était en train de rédiger une thèse sur Anna Akhmatova. Dans son travail, publié en feuilleton entre 1934 et 1935¹⁰¹, il polémiquait contre une interprétation courante des textes de la poétesse russe qui, soulignant exclusivement l'importance de l'élan sentimental, délaissait presque complètement la dimension technique de ses vers.

On voudrait laisser croire à une Akhmatova spontanée et aveugle, qui, ne serait-ce que de loin, ne prête aucunement attention au problème de son art et de son expression. [...] Si spontanéité il y a, celle-ci est conquise à travers de rudes épreuves et de confrontations dangereuses avec sa propre conscience littéraire. Une spontanéité qui, comme dans le cas de tout vrai poète, n'est rien d'autre qu'une manière de légitimer, non seulement, mais aussi, le besoin des moyens expressifs¹⁰².

⁹⁹ Pour une reconstruction sommaire mais assez détaillée des développements du structuralisme en Italie voir l'article de D. Giglioli et D. Scarpa « Strutturalismo e semiotica in Italia (1930-1970) », *op.cit.*

¹⁰⁰ Voir B. Stasi, « Landolfi e i formalisti russi », dans *Intersezioni*, XII, Agosto 1992, pp. 291-310.

¹⁰¹ Thèse discutée à Florence en 1932, une version remaniée, titrée *Contributi ad uno studio della poesia di Anna Achmatova*, a été publiée en feuilleton dans la revue *L'Europa orientale*, XIV (1934), 3-4 ; XV (1935) 1-2, 3-4, 7-10.

¹⁰² Cité dans « Landolfi e i formalisti russi », *op.cit.*, p. 294. V.I.: « Si vorrebbe lasciar credere ad un'Akhmatova spontanea e incontrollabile, che non si ponga neppure da lontano il problema della su arte e della sua espressione [...]. Spontaneità, insomma, sì, ma conquistata attraverso alle più dure prove e alle più pericolose schermaglie colla sua coscienza letteraria; spontaneità che, come nel caso di ogni vero poeta, non è se non la legittimazione dell'esigenza, non soltanto, ma anche, dei mezzi espressivi ». Nous traduisons.

Bien qu'il ne soit pas possible d'établir des liens directs entre la circulation en sourdine de ces thèses et Gadda, et qu'il soit probable que les textes des formalistes n'aient jamais fait partie de ses lectures, la présence d'une figure médiatrice comme Landolfi n'est pas sans importance. Ami et lecteur de Gadda, il partage avec ce dernier une attention aux expérimentations linguistiques (tous les deux étaient connus dans les cercles littéraires pour leur création incessante de néologismes), qui les faisait passer par des « calligraphes » dans le débat qui opposait, dans les années 1930, formalistes et « contenutistes »¹⁰³.

À côté de Landolfi, une autre figure bien plus importante joue un rôle de pont entre l'œuvre gaddienne et les théories formalistes, à savoir Gianfranco Contini. Né en 1912 à Domodossola, déjà à partir de la fin des années 1930, quand il travaille comme professeur à l'Université de Fribourg, Contini commence à lire les textes de linguistique structurale, de l'école de Genève, du cercle de Prague ainsi que des Formalistes russes. À partir de cette rencontre, il entame un véritable travail de passeur théorique mené sur des fronts différents : d'un côté en tant qu'interprète de ces théories qu'il « teste » sur un corpus italien ; de l'autre, dans l'après-guerre, en collaborant avec le milieu de l'édition et en se faisant le promoteur d'une série de collections théoriques, notamment chez

¹⁰³ *Ibidem*. Les termes de « contenutisti » et « calligrafi » sont proposés par Giuseppe Antonio Borghese, écrivain et critique qui vise dans ses attaques en particulier le groupe d'intellectuels réunis autour de la revue *La Ronda*. Gadda fait à plusieurs reprises allusion à cette polémique, en la transformant en matière littéraire et en occasion de commentaires ironiques sur les écrivains italiens. Voir son texte « Polemiche e pace nel Direttissimo », dans C. E. Gadda, *Il Castello di Udine*, Firenze, Solaria, 1934, aussi dans *Romanzi e Racconti*, vol. I de *Opere di Carlo Emilio Gadda*, 5 tomes, dir. Dante Isella, Milano, Garzanti, 1988-1993, p. 275. Pour une reconstruction détaillée de la polémique voir P. L. Franchi, « Contenutisti e Calligrafi : cronaca di una polemica », dans *Eurialo De Michelis (1904-1990)*, éd. Beatrice Bartolomeo, Pisa/Roma, Fabrizio Serra, 2008, p. 129-148.

l'éditeur Einaudi¹⁰⁴. Avec Contini, la critique des œuvres contemporaines intègre définitivement l'analyse linguistique et philologique qui était réservée au corpus de textes classiques et plus spécifiquement à la romanistique. De plus, la volonté d'adopter une attitude scientifique en matière littéraire est explicite chez lui. Très conscient de son apport au panorama italien, Contini reconnaissait avoir opéré, parmi les premiers, la transformation des salles de cours universitaires en *laboratoires*. La posture scientifique est visible également dans le langage qui caractérise souvent ses essais. Dans le même article dans lequel il souhaitait que la transformation des universités se généralise, il introduisait l'œuvre qu'il était sur le point d'analyser, en superposant le langage scientifique à celui littéraire : « Quoi d'autre sinon un exemple de fonctionnement d'une machine, provenant de nos ateliers, nous les humanistes, ai-je choisi de soumettre à votre examen ? Une machine dont l'histoire montre bien qu'elle été faite par l'homme pour l'homme »¹⁰⁵.

Il n'est pas surprenant que « l'esquisse d'une histoire du roman sur une base linguistique et formelle »¹⁰⁶ promue par Contini trouve dans les écrits de Gadda un objet de choix auquel s'appliquer. À partir de leur rencontre, advenue en 1933, les deux hommes se lient d'une amitié solide, dont témoigne une riche correspondance. Mais leur dialogue, à côté de la dimension privée, se prolonge également sous la forme publique de l'essai critique. En 1934, le jeune Contini ouvre le premier texte qu'il consacre à

¹⁰⁴ Sur le rôle de Contini dans la diffusion du structuralisme en Italie voir de nouveau D. Giglioli et D. Scarpa « Strutturalismo e semiotica in Italia », *op.cit.*

¹⁰⁵ G. Contini, *Frammenti di filologia romanza*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, vol. II, p. 983-84. V.I. : « E che altro, se non un esempio di funzionamento di macchina, tratto dalle officine di noi umanisti, ho scelto di sottoporre al vostro esame ? Una macchina, e la sua storia lo mostra troppo bene, fatta dall'uomo per l'uomo ». Nous traduisons.

¹⁰⁶ C'est en le liant principalement à cette entreprise que Segre rappelle Contini dans un essai où il compare sa méthode à celle de Bakhtine. C. Segre, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012, p. 120. V.I. : « Due grandi critici, uno russo, l'altro italiano, hanno abbozzato una storia del romanzo a base linguistica e formale ». Nous traduisons.

l'écrivain qu'il vient de découvrir par la phrase suivante : « Le cas de Carlo Emilio Gadda est l'un de ceux qui ont, avant tout, une grande importance *théorique*¹⁰⁷ ». Il s'agit d'un constat qui, s'il ne peut que apparaître inattendu et surprenant dans les années 1930, acquiert toute sa pertinence à partir de l'après-guerre. Ce que Contini a su voir dès ses tous premiers textes, c'est que Gadda émergeait avec force comme un écrivain qui misait sur le style et l'écriture, et pour qui la recherche linguistique coïncidait avec la recherche littéraire, voire en représentait le centre même. Dans un essai de 1929 Gadda prône une attention envers la dimension technique de l'expression et propose une longue analyse des matériaux verbaux à la disposition de l'écrivain :

Est-il possible de pénétrer, une fois au moins, avec une subtilité galiléenne, sur le premier chantier de notre travail, en abandonnant pendant un instant les questions théologiques de haute volée ? [...] Dans la claire lumière du bureau d'études, l'ingénieur n'est pas seul à ruminer, avec sa règle, derrière sa pile de calculs et de barèmes ; des dessinateurs et des tireurs de plans y respirent aussi, chargés de verser ce qu'il a conçu dans les signes concrets de l'encre – sans la renverser sur les plans. De même qu'il ne suffit pas d'un architecte pour bâtir des maisons, mais qu'il faut un habile maçon pour que celles-ci soient belles¹⁰⁸.

¹⁰⁷ « Primo approccio al *Castello di Udine* », publié pour la première fois dans la revue *Solaria* en 1934 avec le titre « Carlo Emilio Gadda, o del "pastiche" », ora in G. Contini, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 3. Sur les rapports entre Gadda et Contini voir le chapitre 3, « Diligenza e voluttà : Gianfranco Contini e Carlo Emilio Gadda » de M. Marchesini, *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda*, introduzione di C. Segre, Modena, Mucchi, 2005.

¹⁰⁸ *Les voyages la mort, op.cit.*, p. 95. V.I. : « É possibile con una certa galileiana sottigliezza andare entrando, almeno una volta, nel cantiere primo del nostro lavoro, lasciate un attimo le questioni teologiche eccelse ? [...] nella luce chiara dell'ufio tecnico il ruminante ingegnere non è solo, con il suo regolo dietro la catasta degli abbachi e de' prontuari : ma disegnatori e lucidatori vi respirano, intenti a versar il pensato nei concreti segni dell'inchiostro, e non versar pero' questo sopra le tavole. E cosi non basta l'architetto a far case : c'è una bravura del muratore, perché sian belle case ».

Dans une période où l'attention portée à l'étude des structures linguistiques des textes était encore une question intéressant un nombre limité de spécialistes, cette œuvre anticipait ainsi l'orientation que la littérature allait prendre dans l'après-guerre. Dans les années 1950 les positions de Gadda quant à ce point ne feront que se renforcer. La position de Contini lui-même s'explique, et le critique devient dans l'après-guerre le trait d'union entre la génération de linguistes représentée par Giacomo Debenedetti et la nouvelle génération où l'on trouve les structuralistes tels Cesare Segre, Maria Corti, D'Arco Silvio Avalle.

Ainsi, vers la fin des années 1950 les théories des Formalistes se sont désormais constituées en savoir requis par tout écrivain faisant partie du pôle restreint et pratiquant une littérature de recherche. On en a un exemple chez les écrivains Fortini et Pasolini, qui tous deux font la connaissance de Chklovski lors d'un de ses voyages en Italie. Il faut mentionner également Calvino, qui voyait dans l'emploi du procédé de la défamiliarisation, sur lequel nous reviendrons par la suite, l'un des traits du tournant caractérisant une partie de la littérature moderne. En s'interrogeant sur le rapport que l'écriture littéraire doit avoir à l'égard du réel, Calvino écrivait :

Une tendance importante dans la culture de notre temps, ce qu'on peut appeler l'attitude phénoménologique en philosophie et l'effet d'étrangement en littérature, nous pousse à rompre l'écran des mots et des concepts et à voir le monde comme s'il nous apparaissait pour la première fois [...]. Peut-être, la première opération qu'on peut faire pour renouveler le rapport entre langage et monde est la plus simple : observer avec attention

un objet quelconque, le plus banal et familier, et le décrire minutieusement comme s'il s'agissait de la chose la plus intéressante et neuve du monde¹⁰⁹.

Du côté de la *neoavanguardia*, l'intérêt pour les Formalistes est tout aussi important. Des critiques tels Angelo Guglielmi et Renato Barilli entament, à partir de la fin des années 1950, un travail de commentaire et de traduction des textes ainsi qu'un travail de résémantisation de la notion de formalisme, qu'ils délivrent des connotations négatives¹¹⁰.

L'« euphorie formaliste » des années 1960, qui ouvre la voie au structuralisme en Italie, a donc des racines plus anciennes qui rejoignent, dans l'après-guerre, l'importation depuis la France des premières traductions des textes théoriques russes. Malgré leur origine fortement transnationale, le formalisme et le structuralisme italiens gardent toutefois des traits distinctifs. Ces traits sont liés, comme nous avons vu, à la forte base philologique et historique qui fonde tout discours théorique dans le milieu intellectuel italien, en grande partie due au fait que tous les critiques qui s'intéressent au structuralisme ont reçu une formation philologique. Étroitement liée à cette motivation il y en a une deuxième, à savoir que, la réception des thèses et des textes

¹⁰⁹ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002, p. 121. V.I. : « Un'importante tendenza internazionale nella cultura del nostro tempo, quello che possiamo chiamare l'approccio fenomenologico in filosofia e l'effetto di estraniamento in letteratura, ci spinge a rompere lo schermo di parole e concetti e a vedere il mondo come se si presentasse per la prima volta al nostro sguardo[...]. Forse la prima operazione per rinnovare un rapporto tra linguaggio e mondo è la più semplice : fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare, e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e interessante dell'universo ». Nous traduisons.

¹¹⁰ A. Guglielmi écrit : « Le surplus de contenus formels que l'art d'avant-garde présente est lié à la nécessité de mettre en place le maximum d'artifices afin de saisir le réel, en le libérant des sédiments qui le cachent. Le formalisme de l'art d'avant-garde est instrumental, non final. Il est un moyen, non une décoration », dans *Avanguardia e sperimentalismo*, op.cit., p. 83. V. I. : « Il surplus di contenuti formali che effettivamente l'arte di avanguardia presenta è legato alla necessità di mettere in atto il maggior numero di artifici e di espedienti per poter arrivare a cogliere il reale, stanandolo dalle incrostazioni in cui si avvolge e nasconde. Il formalismo dell'arte di avanguardia è un formalismo strumentale e non finale. È un mezzo, e non una decorazione ». Nous traduisons.

formalistes/structuralistes étant advenue, en Italie, principalement dans le milieu académique, le poids des lectures d'avant-garde et militants de ce phénomène a été limité¹¹¹.

2.3 Théorie et littérature

D'une certaine manière, la théorie est aussi une fiction et c'est toujours à ce titre qu'elle m'a tenté : la théorie c'est un peu le roman qu'on avait plaisir à écrire, ces dix dernières années.

Roland Barthes ¹¹²

Boris Eichenbaum, dans l'article « La théorie de la méthode formelle », qui ouvrait l'anthologie de Todorov, soulignait l'importance du contexte à l'intérieur duquel les théories formalistes s'étaient développées :

Quand on parle de la méthode formelle et de son évolution, il faut toujours tenir compte du fait que bien des principes postulés par les formalistes dans les années de discussion intense avec leurs adversaires avaient une importance, non seulement comme principes scientifiques, mais aussi comme slogans qui, dans un but de propagande et d'opposition, s'accroissaient jusqu'au paradoxe. Ne pas tenir compte de ce fait et traiter les travaux de l'Opoiaz de 1916 à 1921 comme des travaux académiques, c'est ignorer l'histoire¹¹³.

¹¹¹ Voir à ce propos A. Mirabile, *Le strutture e la storia, op.cit.*, en particulier le sous-chapitre « Lo strutturalismo italiano e la storia », pp. 178-183. Eco ajoute un autre trait qui distingue les deux structuralismes en soulignant comment la sémiotique italienne « correspond plus à une sémiotique de la société [...] alors que la sémiotique française est centrée davantage sur une réflexion qui creuse profond, avec des influences de la psychanalyse ». V.I. : « la semiotica italiana si è specificata maggiormente come semiotica della società [...] mentre la semiotica francese si è orientata maggiormente sul profondo, con innesti dalla psicoanalisi », cité par Mirabile, dans *Le strutture e la storia, op.cit.*, p. 181.

¹¹² Roland Barthes, entretien avec C. Bonnefoy, cité dans T. Samoyault, *Roland Barthes, op.cit.*, p. 272.

¹¹³ *Théorie de la littérature, op.cit.*, p. 51.

La confusion entre « principes scientifiques » et « slogans » qui accompagne la diffusion des thèses formalistes dans leur contexte d'origine caractérise également leur importation dans l'Europe des années 1950-60, où ces thèses se transforment rapidement en un objet qui intéressait bien au-delà du monde académique. Si d'une part, comme nous l'avons vu, les thèses formalistes sont présentées comme étant à l'origine de la linguistique structurale naissante, il est possible de lire leur importation à partir d'un deuxième point de vue. En tournant l'attention vers un autre réseau d'importateurs, parmi lesquels l'on trouve Louis Aragon et Jakobson, Matonti met en lumière comment l'importation de ces textes fait partie de l'ensemble des stratégies qui accompagnent le processus du « dégel », dans lequel une partie de la gauche européenne était engagée. Un « événement » littéraire interagit dès lors avec les dynamiques qui s'instaurent entre les intellectuels et le Parti Communiste français, puisqu'il devient un instrument utile dans l'effort de réhabilitation d'une série de recherches qui avaient été interdites sous le régime stalinien. Comme le remarque Matonti, pour une fois, un corpus de doctrines circule internationalement accompagné en partie des conditions qui caractérisaient son contexte d'origine. Les conflits politiques qui marquent la genèse et le développement des positions des Formalistes, en effet, ne s'estompent pas complètement au cours du transfert ; ils servent, au contraire, pour expliquer en partie les modalités de ce dernier, ainsi que certains aspects du cadrage et de la « mise en texte » de leurs thèses¹¹⁴.

Cette dimension idéologique devient pour les critiques français l'occasion, de plus, d'une prise de conscience destinée à avoir des répercussions considérables dans le milieu intellectuel. Philippe Forest, expliquant, dans son *Histoire de Tel Quel*, comment

¹¹⁴ F. Matonti, « Entre Moscou et Prague : les premières réceptions des formalistes russes par les intellectuels communistes français (1967-1971) », dans *Langages* 2011/2 (n° 182), p. 69-81, p. 76.

l'exemple des Formalistes constitue pour certains écrivains un précédent historique, écrit :

Entre 1915 et 1930, en Russie, s'est opéré la rencontre du formalisme et du futurisme. Des savants et des poètes ont livré ensemble combat contre un certain archaïsme littéraire. Du coup a été démontrée la possibilité d'une alliance entre science et littérature, entre linguistique et poésie, qui se placerait sous le signe de la plus audacieuse modernité. Alliance d'autant plus forte et fascinante qu'elle est dotée d'une incontestable signification politique et révolutionnaire, comme l'indique, à lui seul, le nom de Maïakovski. [...] Dans le contexte historique d'un après-guerre qui s'éternise, cette référence passée prend, du coup, presque valeur de paradoxe. *Contre tous les préjugés simplificateurs du « réalisme socialiste » – dont il faut mesurer la force qu'ils conservent dans les années soixante –, la preuve est faite que l'intérêt pour le langage peut être le fait de révolutionnaires, qu'il n'est pas forcément lié à une pratique « bourgeoise » de la littérature : « formalisme » et « engagement » cessent d'apparaître comme deux termes forcément antagoniques*¹¹⁵.

« Formalisme » et « engagement » : deux termes qui restaient jusqu'alors séparés dans le débat littéraire, cessent ainsi d'être incompatibles. Leur rapprochement ne manque pas, toutefois, de changer considérablement la signification de chaque terme formant ce couple bizarre. On observe les conséquences de ce changement, notamment, dans la pratique des écrivains associés à la mouvance du Nouveau Roman. La contestation d'une littérature ouvertement politisée qui les anime, loin de se retrancher sur des positions a-politisées, vise au contraire à soustraire aux impositions de la « littérature engagée » les termes du rapport entre esthétique et politique et ceci à travers, justement, l'interprétation détournée, ou renouvelée, de la notion de formalisme. En marquant une rupture par

¹¹⁵ P. Forrest, *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil, 1995, p. 180. Nous soulignons.

rapport à la période de l'entre-deux-guerres, où l'opposition entre une littérature politique (représentée, par exemple, par les Surréalistes) et une littérature « pure » (dont le temple était la *Nouvelle Revue Française*) était nette, cette distinction apparaît à présent dépourvue d'efficacité.

Dans *L'ère du soupçon*, Nathalie Sarraute propose, la première, un renversement de valeur concernant les termes de formalisme et de réalisme. En prenant le contre-pied du discours critique détracteur et en dévoilant le paradoxe sur lequel il se fonde, elle désigne comme « réalistes » les écrivains qui recherchent des formes nouvelles en vue d'une adhésion plus exacte au réel. Elle réserve, en même temps, l'adjectif « formalistes » aux écrivains dont la principale affaire est de maintenir une forme classique désormais figée, une « mince coquille vide qui craquera à la plus légère pression »¹¹⁶. Quelques années plus tard, Alain Robbe-Grillet, dans l'essai de 1957 « Sur quelques notions périmées », adopte aussi une attitude formaliste « avant la lettre », pour dénoncer à son tour le caractère caduc de la séparation entre forme et contenu.

Ainsi en va-t-il pour ce terme de « formalisme ». Pris dans son sens péjoratif, il ne devrait en effet s'appliquer, comme l'a fait remarquer Nathalie Sarraute, qu'aux romanciers trop soucieux de leur « contenu », qui, pour mieux le faire entendre, s'éloignent volontairement de toute recherche d'écriture risquant de déplaire ou de surprendre : ceux qui, précisément, adoptent une forme – un moule – qui a fait ses preuves, mais qui a perdu toute force, toute vie. Ils sont formalistes parce qu'ils ont accepté une forme toute faite, sclérosée, qui n'est plus qu'une formule, et parce qu'ils s'accrochent à cette carcasse sans chair. Le public à son tour associe volontiers le souci de la forme à la

¹¹⁶ N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 145. Voir aussi O. Panaité, « La Discipline du refus : sur le formalisme des écrivains », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 48, n. 2, Summer 2008, pp. 60-73, p. 64.

froideur. Mais cela n'est plus vrai du moment que la forme est invention, et non recette¹¹⁷.

En Italie le même discours sera avancé, entre autres, par Umberto Eco, en particulier dans l'essai « De la manière de former comme engagement vis-à-vis du réel », publié en 1962. Dans ce texte, par lequel il intervenait dans un débat autour des rapports entre littérature et industrie, Eco mettait en avant un engagement immanent au texte.

L'art connaît le monde à travers ses propres structures formelles (qui ne sont donc pas son moment formaliste mais bien au contraire son vrai moment de contenu) : la littérature organise des mots qui signifient des aspects du monde, mais l'œuvre littéraire signifie en propre le monde à travers la manière dans laquelle ces mots sont disposés, même si, pris un par un, ils signifient des choses dénuées de sens ou bien des événements et des rapports entre événements qui semblent n'avoir rien à voir avec le monde¹¹⁸.

Au bout de moins de dix ans, les positions que Barthes présentait en 1953, que résume l'idée centrale d'une morale de la forme, sont acceptées et partagées par un nombre croissant de critiques. Elles gagnent en légitimité et en pertinence et constituent la base pour l'élaboration ultérieure de toute réflexion théorique dans le champ littéraire. On peut ainsi considérer le lien entre formalisme et engagement comme le trait spécifique

¹¹⁷ A. Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », dans *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 44.

¹¹⁸ U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, op. cit. publié dans *il Menabò*, n. 5, Torino, 1962, pp. 198-237, p. 264 et 270. V. I.: « L'arte conosce il mondo attraverso le proprie strutture formative (che quindi non sono il suo momento formalistico ma il suo vero momento di contenuto): la letteratura organizza parole che significano aspetti del mondo, ma l'opera letteraria significa in proprio il mondo attraverso il modo in cui queste parole sono disposte, anche se esse, prese una per una significano cose prive di senso, oppure eventi e rapporti tra eventi che paiono non avere nulla che vedere col mondo ». Nous traduisons.

caractérisant la réception de ces thèses dans le champ italo-français – où la conjoncture politique a une place aussi importante que dans l'espace d'origine.

L'importation des théories des Formalistes marque, ensuite, le moment à partir duquel la théorie gagne officiellement le dessus sur la littérature. Dès les années 1950, cette dernière sera obligée à une confrontation de plus en plus pressante avec l'ensemble des sciences sociales en voie d'expansion. Mais ce renversement dans l'échelle des valeurs entre disciplines ne doit pas faire oublier que les œuvres littéraires ont toujours anticipé les avancements théoriques, et qu'elles continuent de le faire, même au cours de cette période où la conscience théorique se fait extrême. Ainsi nous ne voulons pas suggérer une influence directe des thèses formalistes sur les œuvres des écrivains de notre corpus ; cette hypothèse serait, de plus, indémontrable du point de vue historique. Il s'agit plutôt, dans le cas de Gadda, pour qui le lien apparaît au premier abord moins direct, de reconnaître ces thèses comme un des facteurs ayant contribué à orienter la réception de son œuvre. Dans le cas de Simon, il s'agit de montrer comment elles lui ont permis de renforcer et de confirmer à la fois sa position dans le champ littéraire et les directions de sa recherche poétique. Ainsi, par exemple, en revenant à la *posture* d'artisan du langage adoptée par les deux écrivains, elle se trouve en parfait accord avec les théories formalistes. Empruntant les termes de Barthes, celles-ci remplacent avec force la « valeur-génie » par la « valeur- travail »¹¹⁹, et contribuent à justifier et à souligner la validité de la dimension technique de l'écriture.

Face à un art autonome et sophistiqué, qui « ne se réfère pas directement au monde social environnant »¹²⁰, il est d'autant plus important de s'interroger sur les

¹¹⁹ R. Barthes, « L'artisanat du style », dans *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 51.

¹²⁰ P. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Editions du Seuil, 2013, p. 155.

conditions *sociales* qui ont permis son émergence. Mais à côté des déterminations historiques agissant sur la structure du champ littéraire, il importe de considérer le rôle joué par les présupposés épistémologiques. Il s'agit donc, et peut-être surtout, de reconnaître le formalisme comme un horizon théorique implicite fondamental, dont la présence, qu'elle soit assumée ou inconsciente, contribue à donner forme à l'imaginaire linguistique qui informe à son tour les œuvres des écrivains de notre corpus. C'est grâce au discours que ces théories avalisent que les expérimentations d'écrivains tels Simon et Gadda deviennent légitimes et ont pu être chargées d'une valeur non seulement littéraire mais aussi politique.

3. Dispositifs formalistes : la théorie à travers les œuvres

Comme le remarque Judith Schlanger, si les œuvres théoriques « agissent sur des produits littéraires, il ne s'agit sûrement pas d'un impact direct d'œuvre à œuvre et d'une influence de pure contagion »¹²¹. Les œuvres de Claude Simon et de Carlo Emilio Gadda invitent à poser la question du rapport qu'elles entretiennent avec les théories circulant à leur époque parce qu'elles sont investies par une fibre théoricienne, ayant en leur centre une réflexion sur l'activité même de l'écriture. Mais si le rapport entre l'œuvre littéraire et les débats théoriques existe, il ne se laisse pas saisir aisément, d'autant plus que Simon et Gadda, par leurs textes et leurs positions, se tiennent à la périphérie du structuralisme et de la linguistique. En gardant à l'esprit cet aspect, nous allons à présent approcher leurs œuvres en y recherchant les éléments ou les notions mises à disposition par la théorie.

¹²¹ J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Verdier poche, 2008, p. 59.

Parmi les nombreux éléments de nouveauté introduits dans le débat critique par les Formalistes, la notion d'*ostranenie* (traduit en français, le plus souvent, par *estrangement* ou *défamiliarisation*) est, de loin, la plus popularisée, au point que l'essai titré « L'art comme procédé » (publié en 1917), dans lequel Chklovski la présente, est devenu une sorte de manifeste de l'école. Il s'agit d'une notion très riche et qui constitue un bon point de départ pour interroger le degré de diffusion et de pénétration de ces thèses dans la pratique littéraire.

Une première interprétation en fait le moteur du changement des formes littéraires à l'intérieur d'une « série » donnée.

L'œuvre d'art est perçue en relation avec les autres œuvres artistiques et à l'aide d'association qu'on fait avec elles. Non seulement le pastiche, mais toute œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. La nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau, mais pour remplacer l'ancienne forme qui a déjà perdu son caractère esthétique¹²².

La dimension esthétique, à savoir le fondement de l'expérience qu'on peut faire d'une œuvre en tant qu'œuvre artistique, est liée à l'évolution des formes et en dépend. La vieille critique, qui n'avait pas compris cette dynamique, était condamnée à trouver le critère de jugement des œuvres dans le degré de noblesse des thématiques qu'elles traitaient. Pour se moquer de cette attitude, qui mélange l'aspect moral avec l'aspect poétique, Chklovski aimait reporter la scène suivante :

¹²² V. Chlovski, *Théorie de la prose*, op.cit., p. 49. Voir Tinianov « De l'évolution littéraire », dans *Théorie de la littérature*, op.cit.

L'apothéose de la sensation de l'« art » du point de vue de la « noblesse », on la trouve chez ces deux étudiants du *Vieux Professeur* de Tchekhov qui, au théâtre, se demandent : « Qu'est-ce qu'il a dit, là ? Est-ce que c'est noble ? », « Oui, c'est noble », « Bravo ! ». Il y a là le schéma du rapport de la critique aux nouveaux courants artistiques¹²³.

Si l'idée selon laquelle l'art n'est que la recherche constante de formes inédites n'est pas nouvelle, les formalistes ont le mérite de l'avoir formulée pour la première fois d'une manière claire, en fournissant une vraie cohérence à ce qui avaient pu être, chez d'autres écrivains, des considérations, profondes certes, mais éparses.

En plus de constituer la dynamique qui préside à l'évolution historique, la notion d'*ostranenie* est développée, ensuite, dans une perspective proprement poétique, qui nous intéresse tout particulièrement. Dans l'essai déjà cité, Chklovski récuse l'idée selon laquelle la littérature serait une pensée par images et la création poétique consisterait en la création continue d'images nouvelles. Au contraire, argumente-t-il, les images, qui sont singulièrement proches des *figures* en rhétorique, sont des outils qu'on retrouve à la fois dans le langage littéraire et dans le langage ordinaire. Leur simple présence ne saurait garantir la *littérarité* d'un texte, puisqu'elles sont utilisées également dans la communication quotidienne. Le fait qu'une image se distingue en tant qu'image poétique dépend, d'une part, de la manière dont elle est traitée ; il est lié, d'autre part, et surtout, à la nature des effets qu'elle produit. L'image poétique doit être un instrument pour porter un regard original sur le réel, son but « n'est pas de rendre plus proche de notre compréhension la signification qu'elle porte, mais de créer une perception particulière de

¹²³ Cité dans J. P. Jaccard, « Du futurisme au formalisme. Chklovski en 1913, *La Résurrection du mot* » dans *Europe : revue littéraire*, Mars 2005, pp. 37-54, p. 48.

l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance »¹²⁴. L'art en général est présenté comme un moyen de dé-automatisation perceptive, qui doit induire une perception particulière de l'objet représenté. Le texte littéraire fonctionne ainsi non pas comme un moyen de transmettre des messages, mais bien comme une machine qui oblige les lecteurs à des efforts perceptifs inouïs, lesquels défient la logique de l'économie de l'effort, régissant au contraire l'échange linguistique dans la vie quotidienne.

Le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art¹²⁵.

La compréhension d'un objet, d'une situation, d'une action etc., varie, dès lors, suivant les procédés poétiques utilisés pour le décrire et dépend étroitement de ceux-ci. La question qu'il faut se poser n'est plus celle qui met au centre la signification – « qu'est-ce que ce texte veut dire ? Quel est son message ? » – mais bien celle qui s'interroge sur les effets des modalités de présentation : « Qu'est-ce que cette manière particulière de dire une chose me permet de voir ? ». Et, liée à celle-ci, la question qui interroge le fonctionnement du dispositif narratif : « *Comment* est-ce que ce texte est fait ? ». En revenant à l'effet de défamiliarisation, plusieurs voies sont possibles pour parvenir à réactiver la perception. Il s'agit tout d'abord de rendre « étranges » les choses les plus familières, d'extraire l'objet de la représentation du contexte habituel dans lequel il se trouve, de l'ensemble des associations sémantiques dans lequel on le situe

¹²⁴ « L'art comme précédé », dans *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes, réunis, présentés et traduits par T. Todorov*, Paris, Seuil, 1965, p. 89.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 82. *Singularisation* est le terme que Todorov choisit pour traduire en français *ostraneine*.

habituellement. Dans une description, on pourra, par exemple, ne mettre en relief qu'une partie de l'objet, en modifiant ses proportions normales et en le rendant, de cette manière, imprévu. Chklovski porte comme exemple la description d'une bataille dans un roman de Tolstoï : l'écrivain confère à un détail, la bouche humide d'un cheval en train de mâcher, une importance hyperbolique, qui dépasse de loin celle des éléments principaux constituant la scène. On peut, similairement, désigner une chose, une situation, une action etc., en utilisant des noms différents de ceux qui sont utilisés habituellement, ce qui renvoie à la fonction de la métaphore.

En prenant comme champ d'observation les romans de Claude Simon, on a l'exemple d'un mécanisme similaire dans les cas des actions, qui sont souvent décrites à partir des conséquences qu'elles comportent sur les sens: « Au lieu d'écrire "il timbra la lettre", ce qui est abstrait, je ne nomme pas l'action, mais je parle du timbre vert, du goût de la colle sur la langue qui la lèche etc., du contact avec le papier rêche du timbre etc. ». ¹²⁶ Le terme *oščuščenie*, sensation, est un terme clé de toute la réflexion de Chklovski, qui est conçue d'ailleurs comme une réaction au constat de la perte, chez l'homme contemporain, de ce qu'il appelle la *palpabilité* du monde ¹²⁷. L'écriture doit échapper aux abstractions, aux effets de géométrisation de la réalité pour s'attacher le plus possible au concret et à l'immédiat. Pour caractériser ce renouvellement de perspective, Chklovski fait volontiers référence à la figure de l'enfant, en soulignant la nature de stupéfaction qui est à la base de son rapport avec le monde.

¹²⁶ Cité par J. H. Duffy dans « Art as defamiliarisation in the theory and practice of Claude Simon », in *Romance Studies*, 2, été 1983, p. 108-123.

¹²⁷ Voir à ce propos D. Ferrari-Bravo, « Per un lessico della poetica sklovskiana », dans *Strumenti Critici*, n. 20, Février 1973, pp. 83-105.

Les enfants sont différents de nous car ils perçoivent chaque chose avec une force de réalisme qui est inaccessible aux adultes. Pour nous la « chaise » est un élément faisant partie du « mobilier ». Mais l'enfant ne connaît pas la catégorie de « mobilier » et la chaise est pour lui une chose énorme et vive, comme jamais elle ne pourra l'être pour nous¹²⁸.

Cet effet de *présentification* des choses occupe une place importante dans la poétique de Gadda et de Simon. La référence à l'enfant revient également dans leurs écrits, où cette figure joue le rôle d'agent de défamiliarisation. Gadda en parle au moment de rédiger la liste de ses possibles *manières* d'écrire. Après avoir énumérer les premières, il arrive à la cinquième manière, qu'il appelle « la manière crétine, qui est fraîche, puérile, mythique, homérique, avec des traces de symbolisme, avec *stupéfaction* – *innocence* – *ingénuité*. C'est le style d'un enfant qui regarde le monde : (et qui saurait déjà écrire) ». ¹²⁹ De même, Simon souligne l'ingénuité et l'état presque primordial qui caractérise cette figure, dont le regard est « neuf, grave, passionné, égal », et qui « n'est pas encore déformé ou plutôt perverti par la connaissance d'une échelle de "valeurs" » ¹³⁰.

L'élément qui nous retient le plus dans ces considérations, c'est l'incapacité de l'enfant à abstraire, à ordonner les éléments à l'intérieur des catégories englobant, et, de

¹²⁸ V. Chklovski, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966, p. 203. V.I. « I bambini si distinguono da noi per il fatto che percepiscono ogni cosa con una forza di realismo che è inaccessibile agli adulti. Per noi la « sedia » è un particolare del « mobilio ». Ma il bambino non conosce la categoria del « mobilio » e la sedia è così enorme e viva, come non lo può essere per noi. Per questo i bambini godono il mondo molto più di noi ». Nous traduisons.

¹²⁹ C. E. Gadda, *Racconto italiano di Ignoto del Novecento*, op. cit., p. 14. Nous soulignons. L'image de l'enfant fonctionne, de plus, comme une figure qui instaure et permet une modalité de présentation de soi ; il se définit souvent comme un enfant mal à l'aise vis-à-vis de la « loi adulte » du reste de la société, qui prétendrait de l'écrivain l'affirmation d'une vérité. Toujours dans « Come lavoro », op. cit., p. 429 : « contrasta alla mia debilità di bimbo , l'adulta vostra legge : che lo scrittore, di sé medesimo, abbia a cavare l'eroe : non è il confessore in graticola della propria verità. Après vous messieurs, je vous en prie ». Traduction française : « en opposition avec mon infirmité d'enfant se trouve votre loi adulte : suivant laquelle l'écrivain devrait se présenter en héros : ou bin en tant que confesseur de sa propre vérité ».

¹³⁰ Considérations que Simon fait à propos du roman *L'Opoponax* de M. Wittig, cité par J. Duffy, « Art as defamiliarisation » op. cit., p. 110.

là, le fait qu'il emploie, dans son expérience du monde, plutôt les « sens de proximité », le toucher et le goût, en opposition aux « sens de distance », la vue et l'ouïe¹³¹. Ce point, si caractéristique de l'écriture de Simon – que l'on pense à *La Route des Flandres*, où la tentative de rendre compte de l'expérience de la guerre passe constamment par la description des sensations physiques – a des implications éthiques et cognitives importantes, qui touchent à la conception de l'expérience historique et aux possibilités de sa transmission. Dans un entretien, Simon reprochait à Raymond Aron d'écrire une « histoire coupée de l'expérience sensorielle des faits », attitude qui rendait à ses yeux les textes d'histoire des fictions, à cause de leur bas degré de vraisemblance. Viart lie cet aspect de l'écriture simonienne à une « éthique de la matérialité », dont l'origine serait inséparable de l'expérience personnelle de l'écrivain¹³². Une lecture similaire est valide pour Gadda, dont l'œuvre, qui est aussi, d'ailleurs, entièrement marquée par l'expérience de la guerre, se caractérise également par une nature sensorielle. Guglielmi reconnaissait cette dimension en définissant son œuvre comme une « gigantesque opération de concrétisation de la réalité », visant à montrer le réel sans y appliquer des schèmes de compréhension préétablis. Il identifiait dans ce trait un des points majeurs que Gadda partageait avec les écrivains proches du Nouveau Roman¹³³.

¹³¹ P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, *op. cit.*, p. 40.

¹³² Voir J. Duffy, « The subversion of historical representation in Claude Simon », in *French Studies*, 41, 1987, pp. 421-37. Cf. aussi D. Viart, *Une mémoire inquiète*, PUF, 1997.

¹³³ En parlant de la nature des descriptions dans les textes de Gadda, Guglielmi propose un parallèle avec la description en particulier chez Robbe-Grillet, en soulignant tout de suite après les différences : « il *Nouveau Roman* si limita a fornire, maniacalmente, il resoconto di ciò che vede, a percorrere puntualmente, evitando scarti in altre direzioni, la superficie della cosa vista : al contrario Gadda deraglia continuamente, sconfinando, attraverso il ricorso all'associazione e l'uso della metafora, verso campi semantici affini ». Traduction française : « Le *Nouveau Roman* se limite à fournir, méticuleusement, le compte rendu de ce qu'on voit, à parcourir ponctuellement, en évitant toute déviation dans d'autres directions, la surface de la chose vue : au contraire, Gadda déraile en continuation, en débordant, à travers le recours à l'association et l'emploi de la métaphore, vers des champs sémantiques proches », dans A. Guglielmi, « La riscoperta di Gadda negli anni 1960 », *op. cit.*, pp. 24. Nous traduisons.

Cette manière de brouiller la présentation des faits, des objets, et des personnes, crée, ensuite, une tension cognitive qui impose au lecteur un effort considérable. L'acte de lecture devient une opération analogue à celle requise pour résoudre une devinette ou un casse-tête, aspect qui est mis en avant d'une manière explicite par Eichenbaum :

La nouvelle rappelle le problème qui consiste à poser une équation à une inconnue ; le roman est un problème à règles diverses que l'on résout à l'aide d'un système d'équations à plusieurs inconnues, les constructions intermédiaires étant plus importantes que la réponse finale. La nouvelle est une énigme, le roman correspond à la charade ou au rébus¹³⁴.

Ce qu'offre, à bien y regarder, l'essai de Chklovski, est un programme fondé sur le travail formel visant l'intervention dans le réel. « L'étrangement, ce n'est pas seulement un *jeu*, c'est un moyen de *toucher le monde* »¹³⁵, écrivait-il. En défamiliarisant les images, les situations, les discours, les pratiques, on défamiliarise, indirectement, la signification des textes elle-même, leur effet sur le lecteur.

Cette dimension rapprochant le formalisme du réalisme est souvent négligée par la critique. Cela s'explique en partie parce que Viktor Chklovski lui-même, suivant les visées scientifiques de l'école formaliste, présentait l'étrangement, qu'il élaborait principalement à partir des textes de Tolstoï, en tant que « loi générale » de la littérature. En omettant de prendre en compte les intentions de l'écrivain, il ne s'interrogeait pas sur les motivations et les implications idéologiques qui étaient à la base de l'usage du

¹³⁴ *Théorie de la prose, op.cit.* p. 207.

¹³⁵ *La Résurrection du mot*, p. 115.

procédé¹³⁶. Se montrant critique vis-à-vis de ce manque de perspective historique, Carlo Ginzburg a présenté l'hypothèse convaincante selon laquelle ce procédé serait l'expression, au contraire, d'une vision particulière de la littérature, dont il faut interroger la spécificité à chaque époque et pour chaque écrivain chez qui elle se manifeste¹³⁷. L'usage de l'étrangement comme technique propre au roman apparaît, dès lors, à un moment datable. Retracer sa genèse signifie, pour Ginzburg, en souligner la portée cognitive, la capacité de fournir des informations sur le fonctionnement de la connaissance littéraire, et, en particulier, de la connaissance historique. L'historien propose ainsi de voir une rupture radicale entre la conception de ce procédé au XIX^e siècle, qui hérite encore de la période des Lumières, et sa conception au XX^e siècle. Il interroge, autrement dit, la différence qui existe entre l'usage qu'en fait un écrivain comme Tolstoï et l'usage qu'en fait un écrivain comme Marcel Proust. Dans la nouvelle de Tolstoï *Kholstomer*, l'effet défamiliarisant dépend du fait que l'histoire est racontée du point de vue d'un cheval, un observateur externe au monde des humains et qui n'est pas impliqué dans les situations décrites. Puisque le cheval est à l'obscur des hiérarchies régissant l'ordre social, les logiques à la base de cet ordre apparaissent, dans sa description, complètement dépourvues de sens. La *variante Proust* de l'étrangement, consiste, par contre, à éliminer tout court la logique du principe de causalité et à présenter

¹³⁶ L'emploi de l'étrangement chez Tolstoï, dont les œuvres sont pour Chklovski à la base de l'élaboration du procédé, était en effet motivé par la critique qu'il lui permettait d'effectuer, par exemple, vis-à-vis de l'institution de la propriété privée. Ainsi, dans la nouvelle *Kholstomer*, le droit de propriété, présenté du point de vue d'un cheval, apparaît dans une perspective complètement déformée qui le rend une pratique absurde, telle qu'elle oblige l'animal, et le lecteur avec, à se demander, et à se répondre : « Pourquoi est-ce ainsi ? Je l'ignore », voir V. Chklovski, *L'art comme procédé*, op. cit. p. 84. On trouve un emploi similaire du procédé, qui caractérise sans doute le courant vériste et naturaliste, chez Giovanni Verga. Voir Baldi G., *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori Editore, 1980.

¹³⁷ C. Ginzburg, « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », dans *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001 [1998 version italienne].

les choses plutôt à partir des effets qu'elles ont sur nous. L'un des exemples les plus efficaces du type d'observation qui est impliqué par cette acception du procédé est offert par le personnage du peintre Elstir.

Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler. Un fleuve, à cause du tournant de son cours, un golfe, à cause du rapprochement apparent des falaises, avait l'air de creuser au milieu de la plaine ou des montagnes un lac absolument fermé de toutes parts. Dans un tableau pris de Balbec par une torride journée d'été, un rentrant de la mer semblait, enfermé dans des murailles de granit rose, n'être pas la mer, laquelle commençait plus loin. La continuité de l'océan n'était suggérée que par des mouettes qui, tournoyant sur ce qui semblait au spectateur de la pierre, humaient au contraire l'humidité du flot¹³⁸.

Cette technique est employée également dans la description des personnes, où elle devient un instrument important pour l'analyse psychologique. Comme on lit dans cet autre passage, le narrateur proustien se propose de

représenter certaines personnes non pas au-dehors mais au-dedans de nous où leurs moindres actes peuvent amener des troubles mortels, et de faire varier aussi la lumière du ciel moral, selon les différences de pression de notre sensibilité, ou quand, troublant la sérénité de notre certitude sous laquelle un objet est si petit, un simple nuage de risque en multiplie en un moment la grandeur¹³⁹.

¹³⁸ Cité dans C. Ginzburg, « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », *op.cit.*

¹³⁹ M. Proust, *Le temps retrouvé*, dans *La Recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p 622.

En comparant ce type de représentation avec les exemples tirés des textes de Tolstoï, Ginzburg souligne qu'« il s'agit bien dans les deux cas d'une tentative pour présenter les choses comme si elles étaient vues pour la première fois. Mais le résultat est bien différent : c'est dans le premier cas une critique morale et sociale ; dans le second, l'expérience d'une immédiateté impressionniste »¹⁴⁰. Or, les œuvres des écrivains de notre corpus peuvent être lues comme ayant en leur centre la recherche constante d'un effet de défamiliarisation. Il reste à déterminer laquelle des deux variantes prédomine dans leurs textes, même si, considérant entre autres l'importance du modèle proustien, la deuxième interprétation du procédé semble mieux les caractériser.

Loin de se réduire à une dimension poétique-esthétique ou à un problème de dynamique interne aux formes littéraires, le procédé de la défamiliarisation doit donc être considéré comme étroitement imbriqué avec les situations historiques vécues par les écrivains qui l'ont employé. En particulier au cours des années de l'après-guerre, moment où des pays comme la France, et surtout l'Italie, connaissent une expansion économique jamais vue auparavant, la pratique littéraire commençait à être constamment interrogée à la lumière des relations qu'elle pouvait entretenir avec la « société de consommation » et des risques auxquels celle-ci et le marché l'exposaient. À un moment historique où émergent des disciplines telles que la théorie de l'information et la cybernétique, la notion de défamiliarisation trouve une pertinence importante dans les débats autour de l'automatisation, de l'aliénation, du rapport entre littérature et industrie culturelle¹⁴¹. Elle se constitue, et ce depuis le début du siècle, comme une réponse à la vie moderne, qui

¹⁴⁰ C. Ginzburg, « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », *op.cit.*, p. 32.

¹⁴¹ Voir U. Eco, « Del modo di formare come impegno sulla realtà », *op. cit.*, voir aussi E. Bloch, « Entfremdung, Verfremdung : Alienation, Estrangement », dans *The Drama Review : TDR*, vol. 15, num. 1, autumn 1970.

implique l'intensification de l'activité sensorielle, ce qui stimule une série d'expérimentations artistiques, comme par exemple celles des avant-gardes historiques. Ce même phénomène, toutefois, cache en même temps, comme le souligne Ginzburg, « un appauvrissement qualitatif de [l'] expérience », qui mène au processus d'automatisation dénoncé par Chklovski, qui « constitue le contexte historique de sa définition de l'art, apparemment atemporelle, en tant que défamiliarisation »¹⁴².

Il y a donc une urgence surgissant du moment particulier et qui pousse les écrivains et les artistes à concevoir leur travail comme une tentative de garder les impressions des expériences vécues et comme une résistance à l'oubli. L'affaiblissement des liens entre l'homme, sa mémoire, et le vécu, trait qui apparaîtra comme évident dans la vie quotidienne caractérisant les sociétés des années 1950-60, en voie de croissance économique incontrôlée, trouvait ses racines dans des phénomènes traumatisants antérieurs. Qu'on pense à la réflexion de Walter Benjamin, développée dans l'essai *Le narrateur*, sur l'expérience des soldats de la première guerre mondiale : « Avec la Grande Guerre un processus devenait manifeste qui, depuis, ne devait plus s'arrêter. Ne s'est-on pas aperçu à l'armistice que les gens revenaient muets du front ? Non pas enrichis mais appauvris en expérience communicable »¹⁴³. Le moment fondateur représenté par la Première Guerre Mondiale, événement qui bouleverse les rapports de l'homme à l'histoire, à la société et plus largement au réel, se trouve au cœur des œuvres littéraires

¹⁴² C. Ginzburg, « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », *op.cit.*, p. 31. V.I.: « La vita urbana moderna si accompagna a un'immagine intensificazione della nostra vita sensoriale : un fenomeno che è al centro delle avanguardie letterarie e figurative del '900. Ma questo fenomeno nasconde anche, com'è stato spesso sottolineato, un impoverimento qualitativo della nostra esperienza. Questo processo di automatizzazione, denunciato da Shlovsky, costituisce il contesto storico della sua definizione apparentemente atemporale dell'arte come straniamento ».

¹⁴³ W. Benjamin « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 275.

de Simon et de Gadda et ne manque pas d'influencer l'emploi du procédé de la défamiliarisation.

Dans le même texte cité ci-dessus, Benjamin établissait une filiation entre l'expérience de la guerre et la vie quotidienne dans la société moderne. L'incapacité de communiquer leur propre expérience qui affecte les soldats se généralise en effet, et finit par instaurer un nouveau type de communication qui diffère radicalement de la narration, à savoir l'*information*.

Tous les matins nous sommes informés des nouvelles du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires curieuses. La raison en est que nul événement ne nous atteint que tout imprégné déjà d'explications. En d'autres termes : dans les événements presque rien ne profite à la narration, presque tout profite à l'information. Car c'est le fait du narrateur né que de débarrasser une histoire, lorsqu'il la raconte, de toute explication¹⁴⁴.

En produisant un savoir prêt à l'usage et consommable rapidement puisqu'il exclut l'intervention du lecteur dans le processus d'interprétation, l'information caractérise la société de masse et en particulier le rapport au temps que les individus y entretiennent.

Des positions similaires sont véhiculées également par des linguistes de l'école de Saussure, tel Charles Bally, dont les œuvres seront lues avec attention par les intellectuels italiens, mais aussi français, dans l'après-guerre¹⁴⁵. L'analyse linguistique de Bally fait émerger des éléments qui peuvent être rapprochés de la réflexion de Benjamin, en ce qu'ils renvoient à des usages nettement distincts du langage :

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Voir à ce propos C. Marazzini, *Da Dante alla lingua selvaggia : sette secoli di dibattito sull'italiano*, Roma, Carocci, 1999, pp. 204-205.

La communication tend à réaliser en matière de langue ce que vise, pour l'industrie, la rationalisation américaine, la « standardisation ». On rationalise le travail industriel quand on obtient de lui le maximum de rendement avec le minimum d'efforts [...] N'est-ce pas standardiser que de réduire au minimum les modes d'expression possibles d'une même idée, d'une même combinaison grammaticale ? Voici deux mots à peu près synonymes, *cime* et *sommet* ; vous en supprimez un, et par là – avec tous les risques possibles pour les nuances personnelles de l'expression – vous diminuez l'effort du parleur, qui n'a plus à se demander quand il doit employer *cime* et quand il lui faut préférer *sommet* [...]. Mais on comprend sans peine qu'une pareille simplification ne va pas sans de sérieuses pertes pour l'expression nuancée de la pensée personnelle, et que, en particulier, les mouvements de la sensibilité sont gênés par cette régularité schématique. On peut admettre, de façon générale, que les besoins de la communication sont opposés à ceux de l'expression ; mais les études de détail manquent encore pour la démonstration¹⁴⁶.

Si des écrivains comme Gadda et Simon ne conçoivent certainement pas leur travail de la même manière qu'un conteur comme Leskov, ils se montrent conscients, dans leur pratique de romanciers, du type de narration pratiquée par ce dernier. De même, ils conçoivent la littérature comme une activité exactement opposée à la production d'information, dont la première visée serait la communication, ce qui explique, par exemple, la critique virulente contre le journalisme qui marque tant de leurs pages, en particulier des romans de Claude Simon.

¹⁴⁶ C. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke S. A., [1932], 1950, p. 364.

4. La défamiliarisation comme procédé rhétorique

Il convient d'ajouter à notre analyse un élément ultérieur, à savoir le lien entre les thèses formalistes et la rhétorique ancienne. L'héritage de cette discipline, après son élimination de l'enseignement et sa disparition du panorama culturel à la fin du XIX^e siècle, resurgit dans les décennies suivant la fin de la Deuxième guerre mondiale. On parle, en effet, pour cette période d'un « retour » de la rhétorique, qui montre toute sa pertinence pour l'étude et la compréhension de la société contemporaine. Le fait que cette renaissance intellectuelle advienne concomitamment au succès des thèses formalistes n'est pas pour surprendre, puisqu'elle partage avec ces dernières un nombre important d'aspects. Comme on l'a vu, la distinction établie par les formalistes entre langage poétique et langage quotidien est nette, mais elle n'a pas trait à la présence, ou à l'absence, d'éléments spécifiques. Elle ne dépend donc pas du matériau (comme par exemple le lexique), mais plutôt de son traitement et de la fonction que le même élément acquiert dans chaque contexte discursif différent. La position des Formalistes est en ceci solidaire de la conception du langage prônée par la rhétorique, car elle se dresse contre le mythe d'une langue littéraire autonome, qui serait essentiellement différente et séparée du langage commun. Suivant ces deux perspectives, il devient possible, dès lors, d'approcher tout type de discours, politique, journalistique, publicitaire etc., avec les instruments mis au point pour les textes littéraires et vice-versa¹⁴⁷. Les Formalistes

¹⁴⁷ Comme en témoigne un numéro de la revue LEF dédié à l'analyse du langage de Lénine auquel participent Chklovski, Eikenbaum, Tynianov et d'autres. La volonté de rapprocher l'étude de la rhétorique et de la poétique est d'ailleurs explicitée par Eichenbaum dans un article de 1927: « Nous nous sommes intéressés à l'étude du discours oratoire, comme l'aspect du langage pratique qui se rapproche le plus du langage poétique, tout en s'en distinguant par sa fonction, et nous commençons à parler de la nécessité d'un renouveau de la rhétorique aux côtés de la poétique », cité dans Peter France, « Rhétorique et Poétique chez

partagent avec les rhéteurs anciens, de plus, une même attitude à l'égard de la dimension technique des œuvres, dont il faut avant tout, à leurs yeux, comprendre la structure et les mécanismes. Liée à cette volonté de connaître le fonctionnement du langage, on trouve une même attention portée à ses *effets*. Le vocabulaire tiré de la rhétorique ancienne caractérise d'ailleurs les discussions mêmes des théoriciens russes, à partir du terme, central, de *procédé* et de l'importance attribuée à la *dispositio* du matériel linguistique¹⁴⁸.

Dans les années 1950, la devise formaliste « ce n'est pas l'idée qui engendre le mot, c'est le mot qui engendre l'idée », aurait été partagée par bon nombre de critiques comme par exemple Paulhan, dont les positions viennent immédiatement à l'esprit. Celui-ci attaquait, chez ceux qu'il appelle les « terroristes » la position suivant laquelle « l'idée vaut mieux que le mot et l'esprit que la matière ». Figure tutélaire du « retour de la rhétorique » en France, en 1941 Paulhan publie *Les Fleurs de Tarbes*, essai où il théorise la fameuse distinction entre Terreur et Rhétorique. Le premier terme renvoie à une conception du langage avalisée par des philosophes tels Bergson, qui est l'accusé numéro un de Paulhan, et pratiquée par des écrivains tels les Surréalistes. Dans leur perspective « l'esprit se trouve, à chaque moment, opprimé par le langage », de manière que tout homme « enfin doi[ve] briser, lorsqu'il veut attendre à sa pensée authentique, une croûte de mots [...] dont les lieux communs, clichés, conventions ne sont qu'une forme, la plus évidente »¹⁴⁹. En attaquant la distinction nette entre langage et pensée qui sous-tend ce discours, Paulhan considère, au contraire, les mots comme les vrais

les Formalistes Russes », dans *Rhetorica : A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 6, n. 2, Spring 1988, pp. 127-136, p. 132. Sur la question de l'autonomie du langage littéraire voir G. Philippe et J. Piat, [dir.], *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009

¹⁴⁸ *Théorie de la littérature*, op.cit., p. 77.

¹⁴⁹ J. Paulhan, *Les fleurs de Tarbes : ou, La terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1945, p. 70. La citation précédente se trouve à p. 75.

« opérateurs » de la deuxième. La solution à cette *misologie* qu'il voit se diffuser dans le milieu intellectuel, à cette haine du langage qui considère le style comme une valeur négative qui éloigne la littérature de la vérité, est pour lui le rétablissement d'une *rhétorique*, patrimoine des anciens :

les anciens poètes recevaient de toutes parts proverbes, clichés et les sentiments communs. Ils accueillaient l'abondance et la rendait autour d'eux. [...] Horace disait que les lieux sont le pain et le sel des Lettres. A qui s'étonne que plus d'un écrivain glisse à la morale, aux affaires, à la politique, l'on doit répondre qu'il s'enfuit comme un émigrant parce qu'il n'a rien à manger¹⁵⁰.

Au centre des critiques de Paulhan se trouve ensuite l'excès d'individualisme impliqué par les positions des terroristes. Ceux-ci, en refusant le partage du langage, sapent au fond toute possibilité d'une pensée du commun, en ouvrant la possibilité que sur une haine langagière se construise une haine sociale. Le programme rhétorique, envisagé en tant que programme éthique, permet, au contraire, d'employer la langue littéraire en tant que forme de participation à la vie communautaire d'un pays, et d'envisager l'écrivain comme quelqu'un qui ne s'isole pas dans une tour d'ivoire.

Le deuxième promoteur et animateur de l'intérêt renouvelé autours des liens entre rhétorique et poétique est, encore une fois, Roland Barthes. À partir de la fin des années 1950 (son séminaire à l'École Pratique des Hautes Études sur la rhétorique ancienne date de l'année 1964-65) il commence à s'intéresser, en particulier, à « l'accord obstiné » existant entre Aristote et la société de masse. Soucieux de reconstruire l'histoire de cette

¹⁵⁰ On lit dans *Théorie de la prose*, op. cit. : « Tout le travail des écoles poétiques n'est plus alors qu'accumulation et révélation de nouveaux procédés pour disposer et élaborer le matériel verbal, et il consiste beaucoup plus en la *disposition* des images qu'en leur création », p. 43.

« institution », Barthes en reconnaît la fonction sociale originale, ancrée dans la lutte pour la domination.

Le langage étant un pouvoir, on a édicté des règles sélectives d'accès à ce pouvoir, en le constituant en pseudoscience, fermée à « ceux qui ne savent pas parler », tributaire d'une initiation coûteuse : née il y a 2500 ans de procès de propriété, la rhétorique s'épuise et meurt dans la classe de « rhétorique », consécration initiatique de la culture bourgeoise¹⁵¹.

La rhétorique a été au départ une technique qui permettait aux classes dirigeantes, en s'assurant la propriété de la parole, de s'assurer l'exercice du pouvoir. Mais comment justifie-t-il son intérêt pour une discipline, au fond, révolue ? La motivation que fournit Barthes le rapproche de Paulhan : pour Barthes aussi la rhétorique a une valeur capitale, car « elle a été la seule pratique (avec la grammaire, née après elle) à travers laquelle notre société a reconnu le langage, sa souveraineté ». La relecture de l'histoire de cette discipline entre en accord avec ses recherches du moment, marquées comme on l'a vu, par une attention portée à la dimension formelle de toute œuvre d'art et tout acte de parole. La rhétorique représente un type d'organisation de la société pour lequel il existerait « presque supérieure aux idéologies de contenu et aux déterminations directes de l'histoire, une idéologie de la forme »¹⁵².

A côté de cette genèse institutionnelle, qui en fait un instrument de fondation politique et de contrôle de l'ordre social, la rhétorique a été ensuite la première technique d'écriture. En tant que telle, elle représente aux yeux de Barthes un répertoire d'outils dont l'efficacité n'a pas disparu avec le temps et qui reste à disposition de l'écrivain

¹⁵¹ R. Barthes, « L'ancienne rhétorique », dans *Communications*, 16, 1970, pp. 172-223, p. 173.

¹⁵² R. Barthes, « L'ancienne rhétorique », *op.cit.*, p. 175.

contemporain. Cette perspective est développée en particulier dans la préface aux *Essais critiques*, écrite en 1963. En présentant le scénario hypothétique d'une personne devant exprimer ses sentiments de condoléances pour un ami qui vient de perdre un être cher, Barthes constate à quel point la manière la plus directe d'exprimer le sentiment d'affliction s'est transformée, dans la bouche des hommes, en une formule stérile qui rend banal le sentiment qu'elle est censée transmettre. La seule solution pour rétablir une communication profonde à travers le langage est d'avoir recours à la rhétorique, puisque « seule la forme permet d'échapper à la dérision des sentiments ».

[...] beaucoup de détails étant nécessaires pour dire peu de choses avec exactitude, mais ce luxe est vital, car dès que la communication est affective, la banalité lui devient la plus lourde des menaces. [...] Aussi voit-on les écoles et les époques fixer à la communication littéraire une zone surveillée, limitée d'un côté par l'obligation d'un langage « varié » et de l'autre par la clôture de cette variation, sous forme d'un corps reconnu de figures ; cette zone – vitale – s'appelle la rhétorique, dont la double fonction est d'éviter à la littérature de se transformer en signe de la banalité (si elle était trop directe) et en signe de l'originalité (si elle était trop indirecte)¹⁵³.

La rhétorique permet d'établir un type de communication qui, par son *exactitude*, se distingue radicalement de l'information, qui n'est que la forme dégradée du discours commun. Elle constitue donc un ensemble d'instruments que, s'ils peuvent être utilisés par la publicité et les médias au service du pouvoir établi, peuvent servir également des propos opposés, par l'usage détourné et exact qu'en fait l'écrivain. La connaissance technique aiguisée, en somme, la conscience qu'on a de l'idéologie et permet par là d'en contrôler l'effet et le degré d'invasion. Le langage se confirme, dans ces réflexions, en

¹⁵³ R. Barthes, *Essais critiques*, op. cit., p. 15.

tant que principal champ de bataille, à l'intérieur duquel il faut prendre position vis-à-vis de la dimension discursive de la vie en société, de même que de l'histoire.

Un écrivain comme Claude Simon est pris entre les deux interprétations quelque peu contradictoires de la rhétorique que nous venons de résumer. Le rapport au savoir contenu dans la première définition, « institutionnelle », renvoie directement, d'un côté, à un certain héritage humaniste que ses romans ne semblent cesser d'attaquer. Ceux-ci sont caractérisés, en effet, par le refus de la maîtrise du bien parler et du bien écrire, qui était l'un des apanages du rhéteur. Ce refus se fait, de plus, au nom du rejet de la rationalité discursive, qui lui apparaît non pas un instrument de recherche de la vérité mais un ressort au service d'une conception utilitaire du langage visant à persuader et à convaincre. Ce point mène à un autre aspect fortement critiqué par Simon, tout comme par Gadda, à savoir le déséquilibre qui s'instaure entre locuteur et auditoire dans une scénographie rhétorique, le locuteur fondant son autorité sur la prétention de transmettre un savoir qui se veut toujours établi ou en voie d'établissement. C'est là un point qui entre en contradiction avec le refus de l'assertion que nous avons vu et, plus généralement, avec la conception du roman qui est considéré comme le lieu d'un *non-savoir* ou, du moins, d'une recherche du savoir continue et qui est fort probablement destinée à ne jamais aboutir¹⁵⁴. Si à partir de ces éléments on est forcé de reconnaître une attitude franchement antirhétorique, qui pousse Simon à définir cette discipline comme la « dérivée excrémentielle de la raison »¹⁵⁵, en observant l'écrivain dans sa pratique on s'aperçoit toutefois que limiter l'observation à ce refus reviendrait à négliger

¹⁵⁴ Dans le texte « La fiction mot à mot » Simon cite Olga Bernal qui écrit : « si le roman du XIX^e siècle était un roman du savoir, le roman moderne est essentiellement un roman du non-savoir », dans C. Simon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, T. I, 2006, p. 1192.

¹⁵⁵ *Le Palace*, dans C. Simon, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 491.

complètement l'autre interprétation de cette discipline, mise en avant toujours par Barthes. On trouve des indications à cet égard chez Simon lui-même quand, dans un entretien de 1976, en expliquant le travail entamé depuis son premier roman, il dit :

Ce que je fais c'est un discours qui se referme sur lui-même, qui soit très consciemment et très solidement construit, et dont les détours ou les écarts sont soigneusement mesurés, ou centrés. Par conséquent, ce qui dans *Les corps conducteurs* décidait de l'ordre dans lequel se présentaient tour à tour des fragments des différents ensembles, [...] c'étaient des relations de dépendance purement textuelles, par associations bien sûr, mais aussi contrastes, oppositions, superpositions, tropes, bref c'est ce qu'en rhétorique on appelle les figures de la langue, les figures qui font, comme l'a dit Deguy, que la langue parle déjà avant nous¹⁵⁶.

On a ici une référence positive explicite à l'héritage rhétorique, représenté fondamentalement par les figures. Au cours de la rencontre du Nouveau Roman à Cerisy, Simon renforçait le lien avec cet héritage par la réflexion suivante :

Notre vocabulaire n'est pas un ensemble de signes inertes, que chaque mot est porteur d'une charge à la fois historique, culturelle, phonétique, que ce n'est pas par hasard que le mot *rideau* nous fait penser à un rideau d'arbres, aux ris de l'eau, à Agrippine et à Polonius, que ce n'est pas par un effet du hasard non plus (et ceci à l'attention de ceux qui s'obstinent à séparer le « fond » de la « forme ») que le mot *idée* vient, par le latin, du grec *ιδέα* (image, idée), lui-même du verbe *ὀράω* (voir) qui a donné par ailleurs *εἶδος* qui veut dire : figure, forme, et que ce n'est pas non plus par hasard enfin que s'est *formé* ce vaste ensemble de *figures* métaphoriques dans et par quoi se dit le monde¹⁵⁷.

¹⁵⁶ « Entretien avec Claude Simon », dans *ERES. L'en-je lacanien*, N. 8, 2007/1, p. 175.

¹⁵⁷ Claude Simon, « La Fiction mot à mot », *Œuvres*, p. 1190-1191. Cf. Ian de Toffoli *La Réception de la culture latine dans les romans de Claude Simon*, Pascal Quignard et Jean Sorrente, *op.cit.*, où l'auteur rappelle comment les étapes du travail de composition de Simon – « Arrangements, permutations,

Retenons en particulier la toute dernière phrase de ce passage : « un vaste ensemble de figures métaphorique *dans et par quoi se dit le monde* ». Ce qui frappe est le constat implicite, formaliste par définition, que le langage figural n'est aucunement le privilège du langage poétique, constat par lequel Simon rejoint pleinement la position de Paulhan et, en partie, celle de Barthes¹⁵⁸.

Quant à Gadda, on ne trouve nulle part, dans ses textes, une attaque contre la culture classique et humaniste comparable à celle qu'on trouve dans l'œuvre simonienne. Les références aux poètes grecs et latins et à la pensée des rhéteurs anciens sont, au contraire, très présentes et constituent une source importante pour ses citations et allusions infinies¹⁵⁹. Le rapport avec cet héritage semble donc assuré. On retrouve chez lui, de plus, une critique similaire à celle de Paulhan attaquant l'idée que les mots dépendraient des choses, ou des sujets à traiter. Dans un texte écrit à la fin des années 1930, Gadda évoquait cette conception par l'expression « *nomina sunt consequentia rerum* » et en prenait ses distances, en présentant le langage, au contraire, comme une force capable d'influencer l'esprit, la perception de la réalité et donc la réalité elle-même¹⁶⁰. Comme on le verra, il développe cette réflexion en particulier quand il dénonce

combinaisons » – correspondent assez précisément à la première et la deuxième partie de la rhétorique ancienne : *invention* et *dispositio*.

¹⁵⁸ La disposition de ce dernier est, en effet, plus ambiguë car il s'est rapproché parfois de la misologie. Cf. T. Samoyault, *Roland Barthes*, *op.cit.*

¹⁵⁹ Sur le rapport de Gadda avec les écrivains anciens voir, E. Narducci, *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Firenze, Olschki, 2003.

¹⁶⁰ Dans « Brève méditation sur le dire et le faire », dans *I viaggi la morte*, *op.cit.*, p. 445. Concernant le rapport entre le langage et le réel chez Gadda, voir l'analyse détaillée de Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione delle realtà*, *op. cit.*

la corruption du langage sous le fascisme, dans l'idée qu'il suffit « de s'abandonner à une phraséologie pour se laisser absorber par l'idéologie qui lui est immanente »¹⁶¹.

Appréhendant le discours comme un acte dont la visée principale est la persuasion du public, la rhétorique ancienne constitue également la première discipline qui met en place une série de techniques pour contrôler les *effets* du langage sur le lecteur. En prolongeant une perspective née en particulier au sein de l'approche marxiste du littéraire, Étienne Balibar et Pierre Macherey ont relancé ce questionnement en analysant l'effet principal de l'œuvre d'art, l'effet *esthétique*. Ils le conçoivent comme le résultat d'un ensemble de facteurs à la fois matériels, ayant trait à la structure même du texte, et idéologiques, ayant trait à la valeur qui est attribuée au texte par le public, dans le processus de réception¹⁶². En parlant du rapport que le texte littéraire entretient avec la société bourgeoise, ils commentent :

Nous pouvons donc dire que le texte littéraire est l'opérateur d'une reproduction de l'idéologie dans son ensemble. Autrement dit, il provoque, par l'effet littéraire qu'il supporte, la production de « nouveaux » discours, où se réalise toujours la même idéologie (avec ses contradictions). Il permet à des individus de s'approprier l'idéologie et de s'en faire les « libres » porteurs, voire les « libres » créateurs¹⁶³.

En somme, puisqu'il provoque l'identification entre le lecteur et l'état présent, le statu quo, « l'effet esthétique est toujours aussi un effet de domination : assujettissement des individus à l'idéologie dominante, et domination de l'idéologie de la classe dominante ».

¹⁶¹ M. Angenot, « Pour une théorie du discours social : problématiques d'une recherche en cours », dans *Littérature*, n. 70, 1988, pp. 82-98, p. 88.

¹⁶² É. Balibar, P. Macherey, « Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes », dans *Littérature*, n. 13, 1974, pp. 29-48.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 22.

Un tel constat pourrait peut-être s'appliquer, nuancé, à l'œuvre d'un écrivain comme Balzac, dont certaines intentions explicites le font percevoir comme un « romancier sous la dictée de la Société », qui « fait de l'écriture narrative une "étude" qui sera le mode d'exposition adéquat de cette Société elle-même, pour elle-même »¹⁶⁴. Il marcherait également, dans une optique projetée vers la société future – à construire, pour les œuvres de certains romanciers appartenant au courant du réalisme socialiste. On ne saurait l'appliquer facilement, en revanche, aux œuvres de Gadda et de Simon pour qui la rupture entre l'écrivain et la société, qui a eu lieu dans la moitié du XIX^e siècle, et qui est visible chez des écrivains comme Mallarmé ou Flaubert, n'a fait que s'aggraver. La recherche de l'effet de défamiliarisation qui caractérise leurs œuvres est liée à cette situation, ce qui rend la défamiliarisation un élément en opposition, précisément, avec l'effet l'*identification* du public avec l'ordre social.

Les manières dont les écrivains conçoivent leur fonction dans l'histoire changent avec l'état du champ littéraire, qui affecte également, en conséquence, l'évolution des instruments formels à leur disposition, ainsi que le degré de formalisation du texte. Plus s'agrandit la distance entre le champ littéraire et les instances hétéronomes, soient-elles politiques ou économiques, plus la possibilité que la littérature exprime des logiques subversives vis-à-vis de l'ordre social augmente. Autrement dit, l'appareil technique et formel par lequel la matière historique se fait jour dans un texte se modifie en accord avec le degré d'autonomie du champ par rapport à la sphère du politique et de la

¹⁶⁴ J. Neefs, « L'investigation romanesque, une poétique des socialités », *La politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, éd., J. Neefs et M.-C. Ropars, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 182.

morale¹⁶⁵. Une œuvre autonome n'est pas une œuvre qui se passe de toute clé extra-littéraire pour être comprise, mais bien une œuvre qui expérimente dans l'élaboration de stratégies narratives, stylistiques et linguistiques pour parler du monde social, historique et politique. C'est en le lisant dans cette perspective qu'on donne toute sa signification à l'emploi du procédé de la défamiliarisation, qui se présente dès lors comme une médiation entre l'univers de la fiction, le monde réel et la position de l'écrivain. Le procédé de la défamiliarisation apparaît ainsi solidaire du processus d'autonomisation qui caractérise le champ littéraire des années 1950-60, en ceci qu'il exprimer, en la renouvelant, la réaction à la pression politique caractéristique de l'immédiat après-guerre¹⁶⁶.

¹⁶⁵ P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., et *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France*, op.cit.

¹⁶⁶ Cf. Paul Zima qui remarque que ce n'est pas un hasard si la notion d'autonomie se trouve au centre également de la théorie formaliste. Après avoir parlé du fait que les formalistes portent l'attention sur le pouvoir de l'écriture de modifier la vision du monde, les manières de regarder, Zima observe : « cette esquisse de l'attitude formaliste montre clairement que des expressions comme « nouvelle vision », « actualisation », « aliénation », sont des aspects différents du concept d'autonomie : elles se réfèrent toutes à l'autonomie de la parole (de l'écriture) à l'égard du culte et de l'idéologie », « De la structure textuelle à la structure sociale », dans *Pour une sociologie du texte littéraire*, p. 257.

CHAPITRE 3 - Le monde social comme représentation

1. Introduction

Prendre conscience c'est prendre forme.

Henri Focillon¹

Les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction *sociale* de renouveler sans cesse

l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes.

Guillaume Apollinaire²

« On n'écrit pas ce qu'on veut », reconnaissait Flaubert dans une lettre à George Sand : « l'art est tel qu'on peut le faire : nous ne sommes pas libres. Chacun suit sa voie, en dépit de sa propre volonté »³. Cette réflexion renvoie sûrement au potentiel infini du langage, capable de produire de la signification en dépit de toute intention ou toute volonté de l'écrivain, qui demeure presque impuissant face au déploiement hors contrôle de sa logique inhérente. Mais ce passage se prête également à une lecture quelque peu différente, faisant écho à Paul Valéry qui évoquait l'impossibilité d'une solitude totale dans l'acte d'écrire.

¹ H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 2010 [1934], p. 47.

² G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Gallimard, 1991, p. 12.

³ G. Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain, ou Extraits de la correspondance*, Paris, Seuil, 1990, p. 272.

Au cœur même de la pensée du savant ou de l'artiste le plus absorbé dans sa recherche et qui semble le plus retranché dans sa sphère propre, en tête à tête avec ce qu'il est de plus soi et de plus impersonnel, existe je ne sais quel pressentiment des réactions extérieures que provoquera l'œuvre en formation : l'homme est difficilement seul [...] Cette action de présence [...] se compose si subtilement avec les autres facteurs de l'ouvrage, parfois elle se déguise si bien qu'il est presque impossible de l'isoler⁴.

L'analyse et l'isolement de « cette action de présence » est une tâche au centre des approches critiques qui s'interrogent sur les liens complexes existant entre la production artistique et le contexte social où celle-ci surgit. En reconnaissant comment « l'organisation interne de l'œuvre et du discours est toujours travaillée par les contraintes de l'histoire », les chercheurs qui se réclament de la sociocritique mettent en avant trois étapes pour cerner le style d'un texte : l'analyse d'une certaine *épistémè* linguistique et de ses rapports avec le discours littéraires ; la mise en relief des modèles théoriques et pratiques auxquels se réfère l'écrivain, implicitement ou explicitement, dans son travail ; enfin la reconstruction critique du sujet de l'écriture, opération très proche de la reconstruction de la trajectoire, et dans laquelle est prise directement en compte la confrontation de l'écrivain avec les différentes institutions littéraires⁵. En fournissant une perspective dont la cohérence reste par maintes égards inégalée, Bourdieu a mis au point, de son côté, une approche *dispositionnelle*, qui conçoit le sujet d'une œuvre artistique comme le résultat du croisement de deux histoires, celle d'un habitus et celle d'un

⁴ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, cité par Merleau-Ponty dans *Recherche sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Genève, MetisPresses, 2013, p. 109.

⁵ Jacques-Philippe Saint-Gérard, cité par E. Bordas, « Stylistique et sociocritique », dans *Littérature*, « Analyse du discours et socio-critique », n. 140, décembre 2005, pp. 30-41, p. 41.

champ⁶. L'ensemble des dispositions d'un écrivain dispose celui-ci à occuper une certaine position dans le champ littéraire, qui détermine en grande partie, à son tour, le contenu et la forme de ses œuvres. S'il existe de nombreux points d'accord entre la théorie des champs et la sociocritique, il ne faut pas oublier, toutefois, les différences entre leurs postures épistémologiques respectives⁷. On a, en effet, du côté de la sociologie de la littérature, une attitude descriptive et axiologiquement neutre, proche de l'explication scientifique ; d'autre part, la sociocritique est fondée sur l'effort d'interprétation des textes, opération qui contribue à la redéfinition du canon en suspendant l'analyse de sa genèse.

En définitive, l'on se trouve face à une contradiction entre objectivisme et subjectivisme, entre analyse et interprétation, qui est l'un des défis majeurs lancés à la construction d'une « science de la littérature ». La volonté de concilier ces deux regards portés sur les textes littéraires, à la fois convergents et différents, oblige le chercheur à un va-et-vient similaire à celui qu'a évoqué Louis Marin, à propos de l'analyse que l'historienne de l'art Svetlana Alpers a consacrée à la peinture hollandaise du XVII^e siècle. La démarche d'Alpers – écrit Marin – « exige que l'analyste – je ne dis pas l'interprète – s'approche du tableau, de très près, "presque trop près", puis qu'il s'en éloigne de loin, presque trop loin ; le discours d'analyse ne pourra se tenir qu'au prix de cette oscillation »⁸. C'est au gré de cette oscillation que nous nous sommes également

⁶ Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op.cit.*, et *Manet. Une révolution symbolique*, *op.cit.*

⁷ Le débat sur la compatibilité entre ces deux approches est encore aujourd'hui ouvert ; Jacques Dubois, par exemple, a été parmi les critiques, dont notre travail partage les positions, travaillant dans le sens d'une collaboration et d'une confédération entre ces deux traditions critiques. Un point de vue différent est exprimé d'autre part par Pierre Popovic dans son article « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », dans *Pratiques*, 151-152, 2011, p. 7-38.

⁸ L. Marin, « Éloge de l'apparence », dans *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p. 244.

efforcée de construire notre étude, en cernant les aspects différents qu'un tel regard bifocal laisse émerger.

Dans les chapitres précédents, en regardant le tableau de très loin, nous avons situé Simon et Gadda dans un espace transnational et au sein des réseaux critiques qui ont permis la promotion en littérature de l'idée même d'une « éthique de la forme ». La position de représentants de cette nouvelle configuration que Simon et Gadda occupent à nos yeux est en lien avec leurs choix poétiques et comporte, plus précisément, un renouvellement dans le traitement littéraire de la matière socio-politique. Il s'agit à présent d'interroger leurs œuvres dans le but de rendre visible ce renouvellement. Nous retrouverons certaines questions que nous avons déjà abordées dans les chapitres précédents, mais elles seront reprises cette fois-ci à partir des textes. En employant une notion développée par Viala, on pourrait appeler ce type d'analyse une *analyse prismatique*, qui arrive à l'œuvre, à ses codes formels et à son fonctionnement, chargée de l'ensemble des connaissances provenant de l'étude préalable de la position des écrivains dans le champ littéraire à l'intérieur duquel ils travaillent et ils sont lus. Il s'agit, plus généralement, d'une analyse qui se construit en tenant compte des différentes médiations existant entre l'écrivain et l'œuvre, qui, comme nous l'avons vu précédemment, peuvent être regroupées en deux types principaux : les « institutions de la vie littéraire » d'une part, et les « institutions littéraires » de l'autre⁹.

⁹ Viala considère la notion de prisme comme « un objet à plusieurs faces, qui sélectionne et modifie les rayons qui le traversent mais dont l'aspect, la luminosité, est lui-même modifié par l'impact de ces rayons », dans « Effets de champ, effets de prisme », *op. cit.*, p. 71. Dans l'analyse de la production artistique quatre prismes reconfigurent les faits sociaux lors de leur mise en textes ; le prisme linguistique, le prisme générique, le prisme du champ et le prisme auctorial. Voir J. Meizoz, « Le détournement de proverbes en 1925. Sociopoétique d'un geste surréaliste », dans *Poétique*, n. 134, 2003/2, pp. 193-205.

1.1 Modalités du rapport à l'histoire et au politique

Pour mieux saisir la conception que Gadda et Simon ont de l'écriture, il convient de situer leur travail à l'intérieur de la gamme très ample des formes par lesquelles le texte littéraire peut se rapporter à l'histoire. Or, au début des années 1950, à côté de la littérature engagée, une autre modalité du rapport à l'histoire était en train de s'affirmer, à savoir le *témoignage*. Cette notion, qui émerge à partir de la guerre 1914-18, est popularisée en particulier par l'ouvrage *Témoins* de Jean Norton Cru. Elle gagne de plus en plus d'importance dans le deuxième après-guerre¹⁰, quand le témoignage se constituera en pratique sociale presque impérative et deviendra l'un des genres privilégiés par les écrivains, en partie parce que nombre d'entre eux ont participé effectivement aux événements qu'ils relatent. Une série de facteurs permettent de rapprocher le témoignage de la littérature engagée, comme l'implication très forte du sujet éthique, la volonté d'agir sur le cours des événements, l'urgence historique qui porte l'écriture, enfin la prise en compte d'un public déterminé. Mais le témoignage met en son centre des questionnements théoriques qui ne concernent que marginalement la littérature engagée et il mérite donc d'être traité séparément. Norton Cru, à qui il faut attribuer en grande partie la codification moderne du genre, bien que la portée de son texte n'ait été appréciée que récemment¹¹, le situe dans une opposition nette avec la fiction. Pour que la vérité référentielle émerge, la narration doit être anti-épique, les descriptions sans embellissements et antilittéraires. Tout langage rhétorique ou tout compte-rendu trop

¹⁰ Cf. D. J. Sherman, *The construction of memory in interwar France*, Chicago, University Press, 1999 ; A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

¹¹ Voir F. Detue et C. Lacoste (dir.), « Témoigner en littérature », dans *Europe*, n. 1041-1042, Janvier 2016.

« lyrique », qui filtre le réel par le regard subjectif de l'écrivain, ne correspondent pas à l'éthique testimoniale et trahissent les attentes du lectorat.

Alors que le témoignage connaît un grand essor à partir de la première guerre mondiale, Gadda et Simon ne témoignent pas ; Simon refuse même explicitement de considérer le témoignage comme une tâche de la littérature¹². On a vu que Gadda part comme volontaire dans la guerre 1914-1918, et que Simon s'engage comme volontaire dans la guerre civile espagnole ; par la suite, tous deux ont connu la captivité, accompagnée par l'effondrement de leurs idéaux politiques et de toute image cohérente du monde dans lequel ils vivaient auparavant. Ces engagements suivis par des déceptions déclencheront des énergies qui, n'ayant pas convergé dans la pratique politique, sont dirigées vers l'activité artistique et contribuent à forger leur rapport à la littérature, en alimentant le sentiment de nécessité qui fonde l'écriture. Mais, bien qu'ils soient des témoins potentiels, l'un de la première guerre mondiale, l'autre de la deuxième, Gadda et Simon n'assument pas ce rôle. Si leurs œuvres ont pu devenir témoins de leur temps, c'est presque malgré elles, sans que cela ne corresponde à aucun projet poétique fondé sur le témoignage¹³. Il est donc intéressant d'interroger la manière dont ils traitent des

¹² Simon écrit à propos de la relation entre art et réalité : « naturellement, inévitablement même, l'art témoigne, mais au second degré, et il témoigne d'autant plus qu'il ne l'a pas cherché. Ce qui est important comme témoignage c'est ce que l'auteur dit (de lui, de son époque) à *son insu*. Pas ce qu'il s'est proposé de dire (en se servant de l'écriture comme un moyen) avec plus ou moins de lucidité, et plus ou moins de bonne ou de mauvaise foi ... », cité dans *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage, op.cit.*, p. 156.

¹³ Concernant la production de Gadda, il y a une seule exception à ce discours, à savoir le journal de guerre qu'il écrit entre 1915 et 1919, pendant la période qu'il a passé d'abord au front, ensuite comme prisonnier des Allemands. N'étant pas destiné à la publication et se soustrayant aux réélaborations constantes auxquelles sont généralement soumis tous ses écrits, Gadda y relate l'expérience directe de la vie militaire et de la captivité. Mais il s'agit bien d'un texte isolé et qui est dicté par un besoin impétueux d'expression plutôt que d'une volonté de témoigner. La spontanéité dont l'écriture de ce journal fait preuve ne caractérisera jamais les textes écrits par la suite, où ces « thèmes intertextuels » que sont les guerres mondiales et d'autres événements historiques dont Gadda est témoin seront abordés suivant une toute autre approche, où l'intention littéraire prime toujours sur celle testimoniale.

événements historiques contemporains au centre de leurs œuvres, manière marquée, elle aussi, par un geste de dissociation de la norme dominante.

C'est en dépit de l'intention consciente de leurs auteurs que ces œuvres rendent sensible la violence de la catastrophe qu'ils ont vécue, et contribuent à l'effort de compréhension du passé individuel et collectif/national. On peut citer à cet égard Pasolini : « À travers Gadda une partie de notre monde (la période historique entre les deux guerres) s'exprime presque tout seul, à l'état pur – fascisme et antifascisme, réaction et démocratie – dans sa contradiction objective qui devient angoisse et névrose du sujet témoin »¹⁴. C'est l'œuvre elle-même qui fait émerger un sujet témoin (qui ne correspond que partiellement à l'auteur), et non pas le contraire. Quant à Simon, la dimension référentielle de son œuvre a fait l'objet d'un débat, car elle semblait contredire l'image du Nouveau Roman comme écriture radicalement autoréférentielle revendiquée progressivement par Robbe-Grillet et théorisée par des épigones comme Jean Ricardou. *La Route des Flandres* est visée en particulier, à cause de la lettre envoyée à Simon par un général ayant participé à la défaite de 1940 – « *Je viens de lire La route de Flandres avec une rigueur chargée de plaisir. Mais ce qui me frappe plus personnellement sont ces scènes si semblables à celle que j'ai vécu en 1940 que j'en demeure stupide (comme dit Racine)* »¹⁵. Simon lui-même évoque l'épisode, non sans ironie, dans *Le Jardin des plantes*, roman tardif (1997), où il revient sur des questions qui s'imposaient à partir de la période au centre de notre analyse. Dans l'un des fragments composant le récit, le personnage S est en train de discuter avec un journaliste, lorsque le

¹⁴ P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, op.cit., p. 356. V.I.: « Attraverso Gadda succede che una parte del nostro mondo (il periodo storico tra le due guerre) si esprima quasi da sé, allo stato puro – fascismo e anti-fascismo, reazione e democrazia – nella sua contraddizione oggettiva che si fa angoscia e nevrosi del soggetto testimone ». Nous traduisons.

¹⁵ C. Simon, *Œuvres*, vol I, op.cit., p. 1161.

discours tombe sur l'expérience de la guerre et sur l'objectivité du compte-rendu historique par rapport à la mise en fiction romanesque. Alors que S ne veut pas reconnaître une grande distance entre les deux modalités narratives, le journaliste insiste sur leur différence en faisant allusion au témoignage, thématique qui, évidemment, intéressait déjà à l'époque un large public :

le journaliste disant qu'il ne parlait pas de roman mais de témoignage, et S dit que six témoins d'un événement en donneront de bonne foi six versions différentes, le journaliste disant Vaste sujet mais ne nous égarons pas, que ce qu'il voudrait seulement savoir de façon précise dans la mesure du possible c'était comment on fait pour supporter ça¹⁶

Le journaliste cite ensuite la lettre du colonel, brandie par les critiques comme la preuve de l'importance que ses romans donnent au référent, « infraction » qui est reprochée à S au cours d'une rencontre du mouvement littéraire auquel il appartient.

Si ces écrivains n'inventent pas et construisent leurs œuvres sur l'observation et la remémoration du monde naturel et social, le réel vécu qui est la matière-base de leur écriture est enregistré et présenté dans leurs textes toujours en tant que réel *perçu* ou *pensé*, qui est tenu à distance et transformé par le filtre de la forme. À la base de cette mise à distance et de cette transformation se trouve une opération qui n'a rien du renoncement, et qui donne jour, au contraire, à une *poétique de l'indirection*¹⁷ originelle, fondée sur le rachat du sensible vis-à-vis de la connaissance purement rationnelle.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1101.

¹⁷ Sur cette notion voir A. Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », dans *Romantisme*, 2/2010 (n. 148), pp. 11-25. Voir aussi M. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

1.2 Le monde social comme représentation

Une certaine sociologie de la littérature confond naïvement « la visée de la pratique littéraire qui est de "connaître" le réel, d'en rendre compte, de l'exprimer, de le donner à voir, avec le matériau qui lui est propre et qui n'est aucunement le réel, *mais les diverses manières dont le réel est déjà thématiqué, représenté, interprété, sémiotisé dans des discours, des langages, des symboles, des formes culturelles*¹⁸ ». En rectifiant ce même malentendu, qu'il adresse dans ses essais, Gadda développe une réflexion allant dans une direction tout à fait similaire. La réalité sociale est toujours rendue dans ses textes à travers ses diverses représentations, qui deviennent matière essentielle aux yeux de l'écrivain.

Il faut bien regarder le monde, afin de le représenter : *et c'est ainsi qu'en le regardant il arrive de remarquer qu'il s'est déjà représenté lui-même* : le soldat, bien avant le poète, a parlé de la bataille, le marin de la mer et l'accouchée de son accouchement. Ces gens « pratiques », tout en vivant leur vie, lui donnent de la couleur et de la lumière : une couleur qui est très peu face à l'éternité, mais qui est très précieuse, au contraire, à nos yeux de pauvres diables : une couleur dont n'a sans doute pas besoin le philosophe, mais certainement le poète¹⁹.

¹⁸ Dans R. Robin et M. Angenot, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », dans *Sociocriticism*, n. 1, 1985, Pittsburgh, Pa, International Institute for Sociocriticism, pp. 53-82, p. 54. Nous soulignons.

¹⁹ C. E. Gadda, « Le belle lettere e i contributi delle tecniche », dans *Saggi, Giornali Favole, op. cit.*, p. 488. V.I.: « Il mondo bisogna pur guardarlo, per poterlo rappresentare: e così guardandolo avviene di rilevare che esso, in certa misura, ha già rappresentato sé medesimo: e già il soldato, prima del poeta, ha parlato della battaglia, e il marinaio del mare e del suo parto la puerpera. E questi "pratici", vivendo lor vita, le danno pur luce e colore: quel colore che è cosa povera davanti l'eternità, ma tanto cara ai nostri occhi di poveri diavoli: quello di cui forse non ha bisogno il filosofo, ma certamente il poeta ». Nous traduisons.

La réalité, pour le romancier, se présente toujours sous forme de représentations, elle n'est pas connaissable en dehors, ni indépendamment de ces dernières ; de ce point de vue, les œuvres de Gadda et de Simon sont pleinement fondées sur une relation phénoménologique avec le réel²⁰. L'œuvre ne représente pas, elle appréhende le monde en enregistrant et en véhiculant les représentations produites par le monde social lui-même, auxquelles s'en ajoutent d'autres, comme, notamment, les représentations produites par le travail de remémoration de l'écrivain au moment de l'écriture. Ce dernier aspect, en particulier, est mis en avant par Claude Simon, qui y fait allusion par l'image du *magma* de sensations et de visions qui envahissent l'esprit de l'écrivain avant d'écrire. Dans une conférence intitulée « Littérature et mémoire », il aborde cette question en se référant à Stendhal et remarque comment, dans son récit *La vie d'Henry Brulard*

[L'écrivain] a substitué à un événement (à la réalité, écrit-il) une représentation de cet événement (la gravure vue depuis), puis, dans un second temps (ce qui est une manière de parler, pour simplifier les choses) qu'il a réduit cette seconde « réalité » à quelques-uns seulement de ses éléments qui se substituent au tout [...]. Pour peu que j'essaie de voir en moi, je peux constater à quel point ma perception (et par conséquent ma mémoire) se trouvent encombrées d'une multitude de ces « traductions » qui, depuis mon enfance sont venues m'habiter : est-il besoin d'énumérer en désordre les souvenirs des Écritures Saintes, de tableaux représentant leurs épisodes, de textes, latins ou autres, que l'on m'a fait apprendre par cœur au collège, la mythologie antique, des figures ou des raisonnements mathématiques, des images cinématographiques²¹.

²⁰ Si les liens entre la phénoménologie et l'œuvre de Simon sont connus, ils le sont moins pour Gadda, voir à ce propos L. Lo Marco, « Teoria espressiva e fenomenologia del corpo in Gadda e in Merleau-Ponty », in *Segni e comprensione*, Rivista Quadrimestrale, n. 70, 2010, pp. 41-71.

²¹ C. Simon, « Littérature et mémoire », dans *Quatre conférences*, op.cit., p. 105 et 108. Voir aussi D. Viart qui parle du « syndrome de Brulard », dans *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, 1997.

L'événement n'est jamais « nu ».²² Il se présente à l'esprit de l'écrivain toujours encombré d'une foule de représentations qui remontent à des époques temporelles différentes. Couche après couche sa transparence supposée du départ s'éloigne. C'est en ce sens qu'il faut entendre le travail de « déformation », et de défamiliarisation, opéré par l'écriture. Paradoxe apparent, on pourrait dire que la défamiliarisation ordonne, en la déformant davantage mais d'une manière cohérente, la déformation qui s'opère inévitablement dans le processus de d'enregistrement et d'élaboration de l'expérience.

En prenant le contre-pied de la tradition romantique issue de la pensée de Jean-Jacques Rousseau, et prolongée au XX^e siècle par un penseur tel Guy Debord dans *La société du spectacle*, Barbare Carnevali propose d'aborder l'ensemble des représentations produites par les individus en société d'une manière analytique neutre. Autrement dit, en abandonnant le préjugé pluricentenaire qui réduit celles-ci à des apparences, accusées « de cacher, déformer, travestir ou fausser une réalité plus profonde et authentique »²³, Carnevali combine d'une manière fructueuse la pensée de différents philosophes tels Hannah Arendt, Nietzsche, Pierre Bourdieu, Erving Goffman, ou Georg Simmel. S'inspirant surtout de ce dernier, elle propose d'appeler « esthétique sociale » ce projet de réévaluation de la connaissance renfermée dans l'ensemble des formes sensibles. La compréhension *authentique* du monde n'est pas gardée à l'intérieur d'une réalité plus

²² Voir à ce propos la thèse de doctorat de Guido Furci (en cours de rédaction) : *L'héritage nu. Mises en fiction du témoin historique. Primo Levi, Ahron Appelfeld, Philip Roth* (thèse préparée au sein du Département de Littérature Comparée de l'université Sorbonne Nouvelle Paris 3, sous la direction de Carole Ksiazenicer-Matheron et de Philippe Daros). Ce travail porte sur des écrivains qui, à partir de la même période que nous prenons en étude, construisent un rapport à l'histoire opposé à celui proposé par Simon et Gadda, en revisitant la posture testimoniale. Le titre de la thèse fait écho à la traduction française d'un texte de Appelfeld, *Beyond Despair*, traduit par *L'héritage nu*, trad. par M. Gribinski, Paris, Éditions de l'Olivier, 2006.

²³ B. Carnevali, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 90. V. I.: « come una maschera, l'apparenza sociale è sempre sospetta, vittima dell'accusa di celare, di deformare, travestire o stravolgere una realtà più profonda e più genuina ». Nous traduisons.

profonde, qui serait cachée aux sens. Les apparences, c'est-à-dire « tout ce que nous offrons à la perception des autres dans l'échange et la communication », et qui incluent les gestes, les vêtements, les expressions du visage, les modulations de la voix, les postures etc., sont considérées comme un type de *médiation esthétique*, qui dépasse de loin la simple fonction de communication.

L'apparence sensible est un medium qui transmet son message tout en le façonnant. Non seulement elle communique un contenu, mais elle lui confère une structure et un aspect qui lui permettent de se donner à voir en tant que phénomène. [...] L'apparence se donne dans la forme et grâce à la forme²⁴.

Fournies en somme d'un pouvoir *plastique*, les représentations et les apparences, en plus de « véhiculer les rapports sociaux » sont la seule voie d'accès à leur connaissance.

L'« esthétique sociale » vise donc la réévaluation d'un savoir pratique, pendant longtemps classé dans une catégorie inférieure, et dont la littérature est particulièrement riche. Une telle approche se révèle, à nos yeux, centrale pour saisir le rapport que les œuvres de Gadda et de Simon entretiennent avec le monde socio-historique, et pour rendre compte de l'épaisseur et de la densité de leur écriture. Pour Gadda, la connaissance humaine s'inscrit entièrement dans le champ du phénomène²⁵. De même, Simon radicalise la position de Proust, qui, malgré son travail immense d'analyse et même de classification des formes du paraître, n'a pas rejeté l'idée de l'existence d'une

²⁴ B. Carnevali, *Le apparenze sociali*, op. cit., p. 68. V.I.: « L'apparenza sensibile è un medium che trasmette il suo messaggio plasmandolo. Non solo comunica un contenuto, ma gli conferisce una struttura e un aspetto che gli permettono di darsi come fenomeno. [...] L'apparenza si dà nella forma e grazie alla forma ». Nous traduisons. Bien qu'elle n'en traite pas directement, son travail peut entrer en dialogue avec celui d'un penseur comme Jacques Rancière, qui conçoit l'intervention de la littérature dans la vie sociale et politique sous le mode du *partage du sensible*.

²⁵ Voir à ce propos F. Bertoni, *La verità sospetta*, op. cit., en particulier le chapitre « Parvenze », pp. 74-109.

« vie plus vraie », qui se cacherait derrière l'écran du visible et que la littérature dévoilerait²⁶. Au contraire, pour Simon et pour Gadda, tout est déjà là, exposé. La complexité et la vérité du réel sont saisissables à la surface. Bien que souvent situés dans des couches « internes », dans des plis reculés de celle-ci, que le travail de l'écriture contribue, précisément, à mettre en lumière, ils ne sont pas *essentiellement* différents de ce qui s'offre d'emblée à la vision.

À la lumière de ces considérations, la lecture de la notion d'« engagement dans la forme » que notre étude met en avant se précise. Cette notion est à entendre comme un renvoi direct au travail de déchiffrement des *formes sensibles* par lesquelles le monde social se donne à voir et à entendre, et par lesquelles se font et défont les liens entre les individus. L'écriture littéraire se charge, dès lors, de faire émerger le potentiel cognitif et affectif de la forme entendue comme medium du paraître (compréhension qui remonte à la *Poétique* d'Aristote)²⁷. La forme comme une force, qui guide, traîne, devient le lieu de l'expression subjective, informe le rapport entre la psyché et le monde ainsi que les relations intersubjectives, toutes des « fonctions » dont un critique comme Bakhtine avait eu l'intuition : « La forme, il faut que je l'éprouve comme étant ma relation active et axiologique au contenu, pour pouvoir l'éprouver esthétiquement : dans la forme et par la forme je chante, je raconte, je représente »²⁸. C'est à travers ce travail fondé sur l'observation et l'analyse du monde sensible, que Gadda et Simon s'engagent dans leur

²⁶ Voir à ce propos, entre autres, Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, en particulier le chapitre IV, « Les signes de l'art et l'essence », pp. 51-65.

²⁷ Voir à ce propos P. Tortonese, *L'homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

²⁸ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 70.

époque historique en concevant véritablement « la forme (comme) la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire »²⁹.

1.3 Sonographier le monde social

Le langage et ce qu'on peut appeler les *postures langagières* font partie également des formes du paraître, en constituant l'une des médiations principales par laquelle nous avons accès aux autres. Si notre analyse va se concentrer sur tous les types de représentation à la base de la construction de la vie commune, des images aux gestes et aux positions du corps, une attention particulière sera conférée aux représentations discursives, aux manières de prendre la parole, de s'approprier la langue, à l'oral comme à l'écrit. Ainsi, à côté de la vue, sens privilégié dans l'observation du social, l'ouïe s'avère être tout aussi essentielle à l'écrivain. Ce dernier est celui qui est à l'écoute, et, très souvent, il s'agit pour lui de *sonographier* les situations qu'il vit et qu'il veut raconter³⁰.

Encore une fois, Céline constitue à cet égard un modèle incontournable. Par la place centrale de la voix et des phénomènes sonores dans son œuvre, l'ouïe est un élément constitutif de sa poétique (on lit mais surtout *on écoute* les textes céliniens³¹), par lequel l'écrivain se confronte, souvent, avec la violence extrême. Que l'on songe, par exemple, à un passage de *Voyage au bout de la nuit*, où Ferdinand, qui, suite à ses

²⁹ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op.cit.*, p. 64.

³⁰ Le terme est de M. Angenot et de R. Robin, qui écrivent : « Contrairement à une image reçue chère à l'époque naturaliste, l'écrivain n'est pas celui dont la vue serait la plus perçante [...], mais celui dont l'oreille fine discriminerait le mieux dans le brouhaha des discours ce qui vaut la peine d'être transcrit et d'être travaillé », dans « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *op.cit.*, p. 56.

³¹ Voir à ce propos les travaux de J.-P. Martin, en particulier *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, Corti, 1998 et D. Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

voyages, s'est installé dans la banlieue parisienne, réalise enfin ce qui se passe dans l'appartement des voisins. Il écoute, impuissant, les bruits d'un acte de violence que des parents exercent sur leur enfant, se déroband à la vision.

Je ne pouvais rien voir, mais j'entendais bien [...]. J'écoutais jusqu'au bout pour être bien certain que je ne me trompais pas, que c'était bien ça qui se passait. J'aurais pas pu manger mes haricots tant que ça se passait. Je ne pouvais pas fermer la fenêtre non plus. Je n'étais bon à rien. Je ne pouvais rien faire. Je restais à écouter seulement comme toujours, partout³².

La description de ce qui se passe est sonore. La scène est reconstruite sur la base des bribes des dialogues que Ferdinand peut entendre depuis la salle à manger de son appartement. Les mots, les fragments de dialogue captés sont incorporés dans le texte en tant qu'indices épars, que l'écriture littéraire se charge de relier et d'agencer, en donnant à voir leur signification dans toute son horreur. Les mots ne décrivent pas, mais prennent la place des images absentes, tout en les faisant surgir devant le lecteur ; leur valeur est moins proprement sonore que liée à la puissance figurale des sons. Ces derniers, dans cet exemple, sont en effet des producteurs, ou déclencheurs, d'images mentales, de représentations, qui font ressentir la violence de l'épisode relaté, qui est d'autant plus forte qu'elle est reproduite intérieurement par le sujet écoutant et, avec lui, par le lecteur.

Comme on l'a déjà vu dans le chapitre consacré au retour de la rhétorique dans les années 1950, Gadda et Simon sont du côté des écrivains qui refusent de concevoir l'*idée* comme étant supérieure à sa forme sensible, la *parole*. Celle-ci, suivant la position *terroriste* dénoncée par Paulhan, en serait le simple instrument d'expression, secondaire

³² L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël, 1932, p. 302.

et subordonné. De là l'effort de tout un pan de la littérature moderne pour inventer un langage différent du langage commun, une parole essentiellement *autre*, à même d'établir un rapport privilégié avec le monde de la pensée. Pour les écrivains de notre corpus, le langage littéraire n'est pas isolé ; il recherche, au contraire, une alliance et un dialogue avec le langage ordinaire. Il interagit avec ce dernier en l'exploitant en tant que « réservoir de formes de l'aperception du monde social où sont déposés les principes de la vision du monde »³³. De cette manière Gadda et Simon, se positionnant résolument contre le fétichisme des Belles-Lettres, opèrent un geste qui est chargé d'une valeur politique. En permettant à l'écriture littéraire de se faire l'interprète – au double sens de celui qui analyse et celui qui joue un morceau musical – du monde social, ils mettent en lumière le pouvoir symbolique, bien réel, des représentations qui constituent ce dernier.

1.4 Images sociales, foyers idéologiques

Les représentations produites par les individus en société constituent un flux continu, qu'il est difficile d'appréhender d'une manière ordonnée. Pour le propos de l'analyse, il convient de les isoler en recourant à une technique qui, selon Carnevali, constitue l'« équivalent philosophique de l'instantané photographique » :

En congelant les photogrammes singuliers du paraître on obtient ce qu'on appellera des *figures* ou, justement, des *images sociales* : des ensembles ou agglomérations

³³ P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 359.

d'apparences qui jouent le rôle de médiateur entre les sujets et qui constituent, comme autant de fragments inégaux, la substance esthétique du social³⁴.

On peut dire également que le type de savoir sur le monde social condensé et véhiculé par une œuvre de fiction souvent n'est pas saisissable d'une manière claire, étant « masqué » par la médiation stylistique. Dans ce cas aussi, le travail critique se fonde alors sur un'opération d'« extraction »³⁵. Nous allons donc construire l'analyse prismatique des œuvres de Gadda et de Simon autour d'une série d'*images* ou de *situations sociales*, qui seront « extraites » des œuvres et ordonnées selon les sujets dont elles traitent. Dans les chapitres introductifs, nous avons mis en avant les similitudes existant au niveau des trajectoires et des postures intellectuelles de ces écrivains ; nous avons analysé, ensuite, les conditions historiques de l'évolution du cadre conceptuel dans lequel leurs œuvres ont été conçues et interprétées, en faisant émerger, par là, la proximité de leurs attitudes théoriques. On peut cerner également des similitudes au niveau des thématiques traitées par Gadda et par Simon. Leurs œuvres intègrent, par exemple, une réflexion sur les rapports familiaux, qui sont abordés souvent par des questions concernant la propriété et l'héritage³⁶. D'autre part, les deux écrivains ont en commun, comme nous l'avons vu, des formes d'expérience politique. Celle-ci renvoie en particulier à des événements vécus directement, comme les révolutions (fasciste, espagnole) et les deux guerres mondiales,

³⁴ B. Carnevali, *Le apparenze sociali*, op.cit., p. 37. V.I.: « Congelando i singoli fotogrammi dell'apparire si ricavano quelle che chiameremo *figure* o, appunto, *immagini sociali* : insiemi o agglomerati di sembianze che mediano i rapporti tra soggetti, e che compongono, come frammenti ineguali, la sostanza estetica del sociale ». Nous traduisons.

³⁵ J. Dubois, « Socialité de la fiction », dans P. Baudorre, D. Rabaté et D. Viart (dir.), *Littérature et sociologie*, op.cit., p. 35.

³⁶ Voir, concernant Simon, les observations d'Alastair Duncan dans l'introduction au deuxième volume de la Pléiade. Voir aussi la thèse de Inès Cazalas, *Contre-épopées généalogiques. Fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et Antonio Lobo Antunes*, Thèse de littérature comparée soutenue le 10 septembre 2011 à l'Université de Strasbourg (dir. Pascal Dethurens). L'œuvre de Gadda pourrait rentrer également dans la catégorie de « roman généalogique ».

ou, comme c'est le cas de la première guerre mondiale pour Simon, vécus par l'intermédiaire du père.

C'est donc à partir de ces deux pôles principaux (l'espace ouvert et public où ont lieu les luttes collectives, et l'espace clos, constitué notamment par la maison, à l'intérieur duquel se consomment les drames privés) qui ne cessent par ailleurs de se confondre et de se mêler, que nous allons organiser notre analyse. Les images sociales que nous prendrons en considération représentent autant de « foyers idéologiques »³⁷, au sein desquels se négocient et se montrent les appartenances de classe ou de genre et, plus généralement, ont lieu les conflits entre des normes sociales antagonistes.

³⁷ P. Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1997, p. 38.

2. Gadda et le monde social

2.1 Imaginaire de la langue et fascisme

Depuis le tout début de son activité d'écrivain, Gadda développe une réflexion constante sur ses propres instruments linguistiques ; on la retrouve, d'une manière explicite ou non, dans les textes de fiction eux-mêmes, la compréhension desquels en requiert souvent une connaissance préalable. Tout comme chez Simon, chez Gadda l'acte d'écrire existe toujours au titre d'objet dans l'écriture, et cette dernière est fondée sur une pratique « du soupçon », qui entraîne une surconscience quant au rapport entretenu avec le langage. Cette conception du travail de l'écrivain s'accorde, comme nous avons vu, au contexte théorique de l'après-guerre, où le formalisme et le structuralisme confèrent une importance et une place inouïes à la conscience linguistique.

La réflexion sur le langage que Gadda développe dans son œuvre trouve son origine, d'une part, dans l'espace isolé et singulier constitué par la vie privée, le passé de l'écrivain et sa réflexion poétique. Elle est influencée et accompagnée, d'autre part, par la confrontation avec l'espace des normes, intrinsèquement collectif, qui contrôle l'usage de la langue. Cette confrontation, par laquelle l'écrivain négocie son langage, en prenant par là position à l'intérieur des coordonnées historiques de son temps, est propre à toute pratique littéraire, mais elle s'impose d'une manière particulièrement visible au cours des périodes historiques les plus politisées. C'est le cas de l'Italie sous le fascisme, dont l'étude offre un bon exemple des manières dont les institutions politiques peuvent se constituer en tant que médiation entre l'écrivain et le langage que celui-ci utilise.

2.1.1 La parole, première institution sociale : politiques linguistiques fascistes

Revenons donc aux années précédant la deuxième guerre mondiale en Italie, quand le pouvoir du régime fasciste était à son maximum. Gadda était alors un écrivain inconnu du grand public, mais entouré d'un groupe de lecteurs fidèles, dont faisaient partie Contini et Vittorini. Tout en restant plutôt en retrait, il était intégré à la vie littéraire de Florence et participait occasionnellement aux débats littéraires. Sur le plan politique, au cours de ces années et en particulier à partir de la signature du pacte d'acier (1939), Mussolini était en train d'aligner progressivement sa politique sur celle d'Hitler. Les effets de cette conjoncture se faisaient ressentir dans tous les domaines, y compris dans la vie intellectuelle du pays.

« Italianité dans la langue équivaut à l'italianité dans la pensée. La langue est la Nation ». On est en 1940 et voici la devise qui guide le travail de l'Académie d'Italie visant l'adoption d'un lexique « autochtone ». C'est à partir de cette même conviction que le Ministère de la culture populaire (MINCULPOP), s'est fixé comme objectif, dès le début des années 1930, d'instaurer une unité linguistique qui, à la différence de la plupart des nations européennes, manquait toujours à la péninsule italienne. On assiste ainsi à la promotion d'une politique fondée sur un idéal de purisme et visant, selon l'expression lancée par le linguiste Bruno Migliorini, une « autarcie linguistique », qui, sur le modèle des politiques économiques, imposait l'interdiction de l'usage des langues étrangères et des dialectes³⁸. L'importance que le régime fasciste accordait à la langue était centrale, et

³⁸ En 1941 l'Académie fonde la « Commission pour l'italianité de la langue » avec le but de fournir des remplaçants « authentiquement » italiens aux mots étrangers d'usage commun. Voici quelques exemples : *arresto* au lieu de *stop* ; *sportello* au lieu de *guichet* ; *assegno* au lieu de *chèque*, sont des termes créés pendant l'époque fasciste qui sont toujours utilisés aujourd'hui. D'autres mots ont constitué au contraire un échec total et sont sortis complètement de l'usage ; c'est le cas de *tassellato* au lieu de *parquet* ; *alla frutta-*

ceci à partir au moins de deux aspects. La langue était perçue, d'un côté, comme l'un des instruments principaux de la lutte révolutionnaire, dont le contrôle était essentiel afin de promouvoir la création de *l'uomo nuovo* fasciste. Cette expérience de transformation anthropologique devait passer en effet par l'adoption d'un style de parole, parlé et écrit, qui devait être à son tour à la base du style global de comportement. Le langage faisait l'objet d'une politisation qui passait par l'imposition d'une norme du sensible, qui, en affectant l'expression, visait le raisonnement et le comportement. Le pouvoir politique semi-totalitaire aspirait à intervenir ainsi dans les sphères les plus intimes de la vie quotidienne, les mêmes que la littérature, au moins depuis l'époque moderne, se propose de mettre à jour et explorer.

La langue était conçue, d'autre part, comme étant au service des projets du régime, et en particulier du projet impérialiste. C'est ce qui émerge, par exemple, dans le discours écrit à la fin des années 1930 par Giulio Bertoni, linguiste membre de L'Académie d'Italie, qui souligne le rôle du langage proprement littéraire : « le vrai moyen, le véritable élément par l'entremise duquel un peuple réalise l'expansion culturelle et civile au delà de ses confins n'est jamais le dialecte, mais au contraire la langue de la littérature, c'est-à-dire la langue nationale »³⁹. Antonio Gramsci, qui s'était beaucoup occupé de questions linguistiques et de processus de standardisation, comme l'établissement des grammaires, attribuait une importance politique décisive à la « question de la langue », expression qui a fini par indiquer les querelles autour de la

al fin di pasto au lieu de *dessert* ; *uovo scottato* au lieu de *uovo alla coque*. Ces mots et d'autres termes encore sont constamment présents dans les textes de Gadda, surtout dans ceux qu'il écrit après 1945, où ils sont présentés presque toujours sous une lumière ironique, à travers des stratégies de distanciation comme l'usage des guillemets ou de l'italique.

³⁹ F. Fabio (dir.), *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico del Ventennio*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 50. Voir aussi le chapitre « Fascism as Discursive Regime », in B. Spackman, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy In Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1996, pp. 114-156.

langue légitime ayant marqué l'histoire italienne depuis Dante jusqu'au XX^e siècle⁴⁰. Or, l'étude de la période fasciste de ce point de vue l'aurait intéressé tout particulièrement, car elle représente un épisode important de cette querelle, qui doit être analysée comme l'expression de la lutte, menée à la croisée du champ politique, du champ idéologique et du champ littéraire, pour l'imposition de la vision du monde social et des systèmes de valeurs qui doivent régir celui-ci. L'unification du marché linguistique voulue et promue par la dictature était solidaire de la construction d'une hégémonie culturelle et d'une domination symbolique, facteurs auxquels tout écrivain travaillant au cours des vingt années de régime se trouvait d'une manière ou d'une autre confronté.

Cette confrontation est bien visible dans le cas de Gadda, qui prend part directement, au moins à une occasion, aux discussions concernant l'établissement de la langue légitime. Comme nous l'avons vu, en 1942 il intervient, en effet, dans un débat lancé par le linguiste Migliorini autour des rapports entre langue d'usage et langue littéraire. Migliorini exprimait dans son intervention une position *néo-puriste*, qui tout en étant un peu plus souple par rapport à celle des académiciens plus intransigeants, proposait néanmoins des critères pour épurer l'italien. En faisant appel à l'autorité de l'écrivain Manzoni, qui avait joué un rôle majeur dans la question de la langue à la fin du XIX^e siècle en proposant un projet d'unification linguistique fondé sur la domination du dialecte toscan, Migliorini proposait un travail de codification du « bon usage », similaire à celui opéré par l'Académie Française. Sous le couvert de proposer un point de vue descriptif sur les rapports entre langue usuelle et langue littéraire, il exprimait en réalité une attitude prescriptive visant l'établissement d'une langue standard qui devait servir de

⁴⁰ Voir A. Gramsci, « Letterature e vita nazionale », dans *Quaderni del carcere*, vol. III, Torino, Einaudi, ed. critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, 1975.

modèle aux écrivains également. Gadda, sollicité par cette circonstance, écrit un texte qui convoque certains parmi les traits les plus importants de son écriture et dans lequel il prend clairement position contre la politique linguistique fasciste, en déclarant de « ne faire partie d’aucune association élagueuse »⁴¹. Il s’agit d’un texte très connu mais qui est rarement lu à la lumière du contexte dans lequel il fut écrit.

Les doublets, je les veux tous, par manie de la possession et par cupidité, et je veux aussi les triplets et les quadruplets [...] et tous les synonymes, utilisés dans leurs acceptions variées et nuancées, d’usage courant ou rarissime. De sorte que je vote contre la proposition du très grand et révérend Alessandro, qui ne voudrait rien de moins qu’élaguer etc., pour unifier et codifier et « ôter au sein des lois, l’inutile et le superflu ». Car dans une langue il n’existe rien d’inutile, ni de superflu.⁴²

Plusieurs points sont à retenir de ce texte, dont le passage que nous venons de citer est sans doute le plus connu, comme en particulier le refus de l’idée selon laquelle le langage littéraire se trouverait dans une sphère à part par rapport au langage commun ainsi que le refus de l’adoption d’un langage « moyen », que Gadda associe à celui de la bourgeoisie.

Le non-respect de l’autorité exercée à travers la langue légitime semble être le seul que se permettait cet homme, profondément respectueux sa vie durant à l’égard de toute autorité. Gadda considérait acceptable cet acte d’irrévérence car, d’une part, il affirmait le droit de l’écrivain, « braconnier invétéré », à l’emploi de tout registre linguistique ; de l’autre, et avant tout, car il était un élément fondant son code

⁴¹ C. E. Gadda, *Les voyages la mort* (1958), traduit de l’italien par M. Baccelli, Paris, Bourgois, 1994, p. 123.

⁴² *Ibid.*, p.117. On peut voir dans la défense des variantes et des doublons une référence discrète à un article paru dans la revue fasciste « *Lingua nostra* » en 1939, écrit par P. Rebora et titré « *Varianti lessicali* », dans lequel l’auteur critiquait le nombre élevé de synonymes existant en italien, parmi lesquels les régionalismes ; cf. F. Foresti, « *Proposte interpretative e di ricerca su lingua e fascismo : la politica linguistica* », dans *Credere, obbedire, combattere, op. cit.* pp. 35-66.

déontologique. Tout écrivain avait, à ses yeux, l'obligation a de ne pas céder au compromis politique concernant l'instrument principal de son travail, à savoir le langage, peine la perte totale de signification de ce travail lui-même. Autrement dit, il existe, aux yeux de Gadda, une certaine hiérarchie de valeurs que le pouvoir politique n'arrive pas à attaquer ; cette conviction est réaffirmée avec force dans ce texte, qui oppose à la logique hétéronome de la raison politique une logique proprement littéraire. On ne saurait donc en sous-estimer la portée, d'autant plus que dans une situation sur-politisée comme celle de la période fasciste, chaque prise de position littéraire était d'emblée chargée idéologiquement. Toucher à la pureté présumée de la langue nationale voulait dire déjà attenter aux mécanismes de formation et d'imposition de l'idéologie fasciste.

2.1.2 Echolalie et automatismes de langage

Dans l'intervention de Gadda que nous venons d'évoquer émerge la nature plurilinguistique de sa conception de l'écriture, aspect qui a retenu à juste titre l'attention de la critique, puisqu'il caractérise l'ensemble de son œuvre, en particulier à partir de 1945. Le plurilinguisme d'un écrivain acquiert toujours une signification différente suivant le contexte socio-politique dans lequel il se développe. Loin de vouloir réduire celui de Gadda, dont les fonctions et les raisons sont multiples, à une réaction politique, il est toutefois important de souligner qu'il se forme d'une manière très précise contre un *monolinguisme d'état*, qui, à cause à la fois de l'histoire du pays et de ses conditions d'alors, apparaissait comme une imposition inacceptable. Contextualiser ainsi l'un des traits le plus souvent associé à cet écrivain permet, en outre, de montrer que la langue qu'il utilise, son code langagier, loin de se déterminer uniquement en fonction du

domaine littéraire, est le résultat d'un compromis et d'un dialogue instauré avec d'autres agents du champ culturel et politique.

Les éléments que nous venons de mettre en lumière ressortent d'une manière particulièrement visible lors qu'on analyse le pamphlet anti-mussolinien *Eros et Priape. De la fureur aux cendres*. Nous avons déjà évoqué l'histoire de ce texte, les circonstances de sa publication et le statut particulier qu'il occupe à l'intérieur de la production gaddienne. Il s'agit du texte le plus ouvertement politique de Gadda, mais qui, tout en étant proche du pamphlet, se détache des lois du genre, notamment par l'opacité du langage et par sa dimension allusive. N'étant pas un texte de fiction et étant plus proche de l'essai, il se soustrait en partie aux considérations que nous avons développées concernant la poétique de l'œuvre de fiction. Il convient, toutefois, de s'arrêter sur son contenu, qui, en vertu de la manière explicite dans laquelle il est présenté, nous permettra d'ancrer dans une analyse plus concrète l'étude des liens entre langage et idéologie.

Gadda propose dans ce texte une analyse de la période fasciste fondée sur l'hypothèse suivant laquelle la société italienne a été, pendant les vingt années précédentes, le théâtre d'un affrontement entre les forces antagonistes d'Eros et de Logos, affrontement d'où le dernier est sorti dramatiquement vaincu. Afin de réparer les dégâts, nous dit-il dans l'introduction, il faut un effort de compréhension auquel chaque membre de la société est appelé à contribuer, suivant son champ de compétence. En se faisant le porte-parole d'une « conscience collective », Gadda se propose de jeter les bases d'un projet d'histoire érotique du genre humain, dont la période fasciste serait un moment particulièrement significatif. Une période marquée par la violence, au cours de laquelle on a assisté à une sorte de viol du peuple italien par Mussolini, qui percevait ce peuple

comme entité féminine. La thèse principale, qui emprunte beaucoup aux études contemporaines sur la psychologie des foules et les comportements des masses, que Gadda connaissait sans doute⁴³, soutient que la collectivité est guidée fondamentalement par l'inconscient et par des instincts souvent incontrôlables ; étant moins influençable par le raisonnement, la libido fonctionne comme principe de son unification.

Eros est aux racines de chaque vie au singulier et du mental individuel : il est à la source de l'instinct pluriel et de la pragmatique sociale de toute socialité, de toute association de fait, et de tout phénomène que vous appelez, vous autres, « collectif » [...]. Le moi collectif, auquel en des lieux circonscrits de ratiocination l'on a coutume de prêter un processus et une volonté rationnels, et partant une conscience éclairée en acte [...] et bien fort souvent, c'est un foutu coquin des plus fieffés. Tu causes toi, et lui il fauche.⁴⁴

Il est intéressant d'observer toutefois, à l'intérieur de ce cadre d'analyse développé dans *Eros et Priape*, l'émergence d'un autre discours, moins assumé de la part de Gadda, mais qui revêt à nos yeux une importance centrale. Ce discours porte l'attention, non pas uniquement sur la dimension psychologique et érotique de la pathologie fasciste, mais également sur sa dimension langagière, analysée dans ses rapports inévitables avec les deux dimensions précédentes. Les discours et la parole sont perçus comme les éléments à travers lesquels la raison, ou plutôt l'anti-raison fasciste se manifeste. Ils sont soumis par là à une analyse détaillée, dans l'objectif de

⁴³ Cf. les études sur la société de masse, tout d'abord les études de Freud, mais également les analyses présentées dans *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon et dans *Le viol des foules par la propagande politique*, de Serge Tchakhotine.

⁴⁴ C. E. Gadda, *Eros et Priape. De la fureur aux cendres* (1967), traduit de l'italien par G. Clerico, Paris, Bourgois, 1990, p. 39.

« fixer » dans leur lumière menteuse, lividement funéraire, et dans le ridicule éternel de leur conardise, quelques devises jubilantes et pompeuses ou péremptoires et éjaculées, à coups de phrases, paraboles et formules qui marquèrent dans la bouche des buveurs (de ce vin-là) et sur tous les murs outragés d’Ytalie [...] *le verbiage frauduleux de la clique* [...]. *La morgue des phrases lapidaires : de la tronche impérative*⁴⁵.

Parfois entre les lignes, d’autres fois, comme ici, plus explicitement, Gadda propose une analyse de l’état des discours dominants dans la société italienne fasciste, de leurs « formules et apophtegmes imbéciles »⁴⁶, ce qui rappelle dans ses intentions le travail que le philologue Viktor Klemperer menait dans son journal sous le régime nazi⁴⁷.

Cet intérêt, loin d’être circonstanciel, est lié à une préoccupation qui occupe une place centrale dans l’ensemble de l’œuvre, à savoir celle de comprendre comment l’individu se constitue à travers une confrontation constante avec différentes formes d’altérité langagière. Ce n’est pas un hasard si on retrouve justement dans *Eros et Priape* la notion d’*écholalie*, que Gadda avait proposée déjà ailleurs, et qui est employée ici pour décrire les mécanismes de circulation des discours idéologiques. Le terme *écholalie*, qu’il emprunte au domaine médical, indique la tendance pathologique d’un sujet à répéter d’une manière automatique des phrases entendues autrefois. Elle comporte, suivant les mots de Gadda, la « reproduction des sonorités musicales les plus courantes d’une langue ou d’une époque linguistique, dans une sorte de mimésis réussie [...], laquelle répand largement le produit à répétition des phrases ineptes »⁴⁸. On voit d’emblée la connotation fortement négative du terme car il s’agit d’une répétition acritique, dans laquelle le sujet

⁴⁵ *Ibid.* p. 45-46.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ V. Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich*, Paris, Albin Michel, 1996.

⁴⁸ C. E. Gadda, *Les Voyages la Mort*, *op.cit.*, p. 59.

ne comprend pas la signification de ce qu'il répète et qui, loin d'indiquer le développement d'une personnalité, en indique plutôt la régression. C'est à partir de cette notion, qui est parfois accompagnée des notions proches, quoique bien distinctes, de *sympathie* et d'*enthousiasme*, que Gadda traite des automatismes langagiers qui affectent les individus isolés aussi bien que les foules. Il conviendrait d'étudier une partie de son œuvre dans cette perspective, car cette réflexion revient souvent dans les textes de fiction également, comme dans le passage suivant, tiré d'une nouvelle des années 1950. Le personnage y subit une sorte de dépersonnalisation qui, à partir du langage, implique ensuite les affects ainsi que les réflexes du corps :

Je souffre d'un mal vraiment étrange, alors déjà j'en souffrais, d'étranges absences de la psyché. Je me surprends parfois à répéter les mots de qui me parle, comme pourrait le faire un dément, comme entraîné par une volonté, une force, qui ne m'appartiennent pas. Je pâtis [...] de la part impérative du discours de mes interlocuteurs, je suis et j'imité leurs attitudes, et partage même leurs sentiments, emporté par le tourbillon d'une étrange automaticité de réflexes⁴⁹.

L'état caractérisé par une « absence de la psyché » qui caractérise le trouble écholalique conduit à une attitude mimétique qui peut s'instaurer à la fois dans la conversation entre deux individus et dans la communication s'instaurant entre un ensemble plus vaste de sujets. Dans *Eros et Priape* c'est bien sûr ce deuxième aspect qui est mis en avant, car l'écholalie est présentée comme une pathologie collective exploitée par le pouvoir politique afin de mettre en place le programme de persuasion mussolinien. *La grégarité de la répétition*, indice principal, selon Barthes, d'une langue saisie par le

⁴⁹ C. E. Gadda, *Des accouplements bien réglés*, Paris, Seuil, 1989, p. 221.

pouvoir⁵⁰ devient le mode discursif sur lequel se fonde le rassemblement des individus. Redondance et répétition caractérisent aussi un autre élément du pamphlet, à savoir la présentation de la figure de Mussolini, qui tout en étant omniprésente, n'est jamais nommée ouvertement. Gadda évite soigneusement d'appeler le chef fasciste par son vrai nom et n'y fait allusion qu'indirectement, en employant une multiplicité de noms alternatifs, de sobriquets, d'expressions et de jeux de mots⁵¹. Cette prolifération nominale, ou *polyonomasie*, n'est pas uniquement l'expression du goût pour l'excès qui caractérise tant de pages gaddiennes. Elle joue ici une fonction idéologique centrale, car elle souligne et accroît littéralement l'ampleur de ce moi phagocytant et gigantesque qu'est le moi du *Duce*. Au milieu de réflexions philosophiques posées, d'éruptions de rage incontrôlées et des discours rapportés, Gadda porte son attention, à plusieurs reprises, sur les moments où les masses se rassemblent dans les places italiennes pour écouter Mussolini, et pendant lesquels un véritable sujet collectif se crée. On assiste alors à un phénomène d'union presque mystique entre le dictateur et la masse, qui s'opère au moyen d'une langue visant à faire renaître les instincts animaux, une langue devenue un instrument au service d'Eros et qui suscite dans la foule « une choralité écholalique ».

Il se déversait, ce grand verbe, du balcon ou du podium sur la multitude délirante [...] bah, il se déversait, le verbe. De là-haut, du balcon les beuglantes et les grognements, les sursauts priapiques, les pognes sur la balustrade, et la frénésie [...] et en bas, et partout,

⁵⁰ L'autorité de l'assertion et la grégarité de la répétition sont les deux éléments que Barthes convoque pour décrire le langage du pouvoir dans sa *Leçon* inaugurale au Collège de France, en 1972. Cf. R. Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978 p. 14.

⁵¹ S. Luzzatto, dans *Il corpo del duce*, en énumère plus de soixante-dix, *op.cit.*, p. 175.

tous les nigauds et toutes les niquedouilles fanatisées d’Ytalie, de s’en gargariser, de s’en rincer l’âme, de ce beau collutoire⁵².

Le style rhétorique et corporel mussolinien visait à augmenter la fonction phatique du discours, en concevant la langue essentiellement comme un véhicule de sensations et un instrument pour susciter les émotions des auditeurs. Mussolini lui-même, en promouvant un anti-intellectualisme qui caractérise le fascisme dans son ensemble, commentait cet aspect de la manière suivante : « les miens ne sont pas des discours au sens traditionnel du terme : ils sont des allocutions, des prises de contact entre mon âme et la vôtre, entre mon cœur et vos cœurs »⁵³. Par la mise en relief de cette dimension, le régime fasciste est montré véritablement dans ce texte en tant que « totalitarisme oratoire »⁵⁴ ; pour en comprendre le fonctionnement, nous dit Gadda, il est essentiel d’analyser les modalités de circulation de la voix et de la parole du chef politique au sein du corps social. Certains membres de la société, les femmes notamment, seraient selon lui particulièrement aptes à se transformer en de « véritables gramophones »⁵⁵ qui restituent le « tissu musical » des phrases toutes faites. L’usage d’images évoquant les appareils acoustiques est fréquent et il est sans doute une marque historique renvoyant à l’époque qui voit le développement des appareils d’enregistrement et de reproduction du son en fonction de propagande. La voix du *duce*, reproduite par la radio notamment, se répand dans le texte en se configurant comme un élément central de l’imaginaire collectif de l’époque. Gramophones, diapasons, radios et d’autres objets encore exercent des fonctions que

⁵² C. E. Gadda, *Eros et Priape*, *op.cit.*, 1990, p. 49. L’expression « choralité écholalique » se trouve dans ce même texte à p. 90.

⁵³ Cité dans Foresti, « Proposte interpretative e di ricerca su lingua e fascismo : la politica linguistica », *op.cit.*, p.103.

⁵⁴ C. Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008, p. 136.

⁵⁵ C. E. Gadda, *Eros et Priape*, *op.cit.*, p. 55.

l'homme en masse se trouve à produire à son tour, subissant par là une transformation en une sorte de magnétophone vivant, qui le dépossède de toute subjectivité.

2.1.3 Propriété privée et propriété langagière

On comprend à partir de ces éléments que toute forme de collectivité ressortant de ce texte sonne au premier abord comme profondément négative. Le « moi collectif » est l'objet d'attaques constantes de la part de l'auteur, qui visent à dévoiler les raisons pathologiques de son unité, fondée sur les instincts les plus bas, au lieu de faire appel aux capacités de raisonnement des individus. On ne peut garder sa lucidité qu'en sortant du groupe. En parlant de lui-même à la troisième personne, Gadda exprime cette position dans le passage suivant :

Cet a-narcissisme (a-municipalisme, a-patriotisme, a-populisme, etc.) à l'égard de la collectivité, qu'il aime bien pourtant et dont il sert la cause, à sa manière, lui offre, telle la fenêtre ouverte au vent, un vaste souffle à sa tendance investigatrice. Il s'ensuit une aptitude critique, une constante dérision de la sottise humaine, y compris de la sienne, dit-il.⁵⁶

Et pourtant, la critique du collectif n'implique pas sa liquidation et elle ne comporte nullement le repli vers l'exaltation d'une conception individualiste du sujet, idée que Gadda s'attache à détruire avec virulence. Une grande partie de son œuvre est fondée, en effet, sur la critique de la conception unitaire du sujet, qui caractérise à son tour la littérature moderniste du début du XX^e siècle, dans laquelle de ce point de vue son œuvre s'inscrit pleinement. Il s'agit d'une réflexion qui accompagne l'ensemble de sa

⁵⁶ *Ibid.*, p. 186.

production et qu'il développe très tôt, comme en témoigne l'une de nombreuses *hypotypes* qu'il utilise pour exprimer sa pensée. Nous la trouvons dans *Méditation milanaise*, un texte écrit en 1928 et qui contient le cœur de la réflexion philosophique gaddienne :

L'individu humain, par exemple Carlo, pour ne s'en tenir là qu'à sa personne, n'est pas un effet mais un ensemble d'effets et il est sot de le penser comme une unité : il est un ensemble de relations non éternellement unies : (par exemple son amour pour une certaine fille dure en lui trois mois et sa colère contre un débiteur huit jours) [...]. *Lui (Carlo) est donc un club ou une académie dont les membres varieraient continuellement, parce que certains démissionnent, d'autres leur succèdent* ⁵⁷.

L'individu n'est jamais seul, mais est toujours habité par une pluralité d'éléments et de relations, qui lui font subir une déformation constante. Gadda, qui avait commencé une thèse de philosophie sur Leibniz, reprend volontiers à son compte l'image de la monade, mais en la modifiant sensiblement afin qu'elle s'adapte à sa conception relationnelle du monde et de ses éléments. De la maison sombre aux fenêtres fermées, de l'unité close sur elle-même telle qu'elle était décrite par le philosophe allemand, la monade se transforme chez lui en une sorte de monstre qui cause avec tout le monde, avec tous les voisins et les colocataires⁵⁸.

Le programme éthico-philosophique de démolition des préjugés unitaires nommés « personne » et « chose » informe profondément la poétique de cet écrivain. Il se traduit, sur le plan stylistique, par la critique des pronoms personnels et des adjectifs possessifs,

⁵⁷ C. E. Gadda, *Meditazione Milanese*, Torino, Einaudi, 1974, p. 78, (Traduction de Roscioni).

⁵⁸ K. Wehling-Giorgi, « The Leibnizian Monad and the Self through the Lens of Carlo Emilio Gadda's and Samuel Beckett's Writings », in *MHRA Working Papers in the Humanities*, 2, 2007, p. 61.

dont on a un exemple dans un passage très connu de *La connaissance de la douleur*, où le protagoniste Gonzalo s'exclame : « Les pronoms ! Ces sont les poux de la pensée. Quand la pensée a des poux, elle se gratte, comme tous ceux qui ont des poux...et sous les ongles, alors...on retrouve les pronoms personnels »⁵⁹. Les pronoms sont visés car ils opèrent une unification fausse, en procurant l'illusion du moi biologique qui n'est en réalité qu'une pétition de principe. C'est en lien étroit avec cette problématique de la dissolution du moi qu'opère ensuite un des réseaux thématiques les plus récurrents dans l'œuvre de Gadda, à savoir celui de la critique de la propriété privée. Celle-ci, qui, avec la famille entre autres, est l'expression de la bourgeoisie, classe sociale dont provient Gadda et qu'il attaque constamment, ne peut qu'apparaître en tant qu'institution absurde, car elle se fonde sur la notion d'individu qui est, comme on vient de voir, en soi vacillante et illusoire⁶⁰.

L'attachement à l'idée fixe de la propriété privée ne cesse d'être l'objet des attaques ironiques les plus réussies de beaucoup de ses textes, où elle représente un « foyer idéologique » sur lequel il convient de s'arrêter. C'est le cas, par exemple, de la nouvelle « Des accouplements bien réglés », écrite en 1958, dont l'histoire se fonde sur les tentatives obsessionnelles du protagoniste Beniamino Venarvagli pour sauvegarder la « Substance », c'est-à-dire son capital, mis en péril par le rapprochement de sa propre mort :

Il avait surtout foi dans la possession privée : et dans la nécessité et le devoir de l'arrondir à chaque occasion propice. « *Carpe diem* », avait-il l'habitude de bâiller à son réveil. Et

⁵⁹ C. E. Gadda, *La connaissance de la douleur*, Paris, Seuil, 1974, p. 93.

⁶⁰ Pour une discussion plus approfondie de la critique de la propriété privée dans l'œuvre de Gadda nous renvoyons à G. C. Roscioni, *La disharmonie préétablie. Essai sur Gadda*, Paris, Seuil, 1993 ; en particulier le chapitre « Les harmoniques externes », pp. 134-166.

pour peu qu'un objet, un bien, une pomme de terre ou un quadrupède lui appartînt, il avait coutume d'y penser, à toutes fins utiles, comme à « ce cheval et cette voiture de ma privée, très privée, propre et personnelle propriété ». Cinq P en somme : à la queue leu leu. Le soir, il enregistrait sur un grand livre la valeur comptable de chaque acquisition, faisant précéder le nom de l'objet ou de l'instrument qu'il venait d'acquérir de l'adjectif possessif « ma » dument suivant des cinq P. Par exemple : « Chez Moroni, via Manzoni : ma p.p.p.p. brosse à dents : 1. 75 » [...]. Et il avait plus d'une fois entretenu un juriste septuagénaire, fumeur de Virginie, de la possibilité pratique de faire insérer dans le Statut Albertin l'article suivant : « La propriété privée est inviolable et sacrée »⁶¹.

La nouvelle d'où ce passage est tiré établit une correspondance subtile entre la propriété privée et l'idée du moi. Le fait de posséder augmente le sentiment du « moi » et l'objet privatisé devient la justification matérielle du droit à l'existence réclamé par l'individu.

Ces réflexions sur l'obsession de ce qu'il appelle ailleurs un « délire incurable de l'imagination »⁶² étaient déjà présentes au milieu des années 1940, au moment de la rédaction d'*Eros et Priape*, quand Gadda se voit contraint de se pencher sur la période du fascisme qui vient de se clore. À cette époque, toutefois, Gadda les avait appliquées, en s'éloignant de la fiction, à un matériel plus ouvertement politique, car, dans le pamphlet, l'objet principal du désir de possession n'était pas tant constitué par des biens matériels, mais plutôt par des idées, qui y étaient présentées comme autant de « cornichons » dont le moi s'empare :

Si nous tombons amoureux de notre montre, [...] c'est avec un égal esprit d'appropriation narcissique, de consubstantiation ou de greffe charnelle dans notre chair que nous

⁶¹ C. E. Gadda, *Des accouplements bien réglés*, op.cit., p. 258.

⁶² C. E. Gadda, *La connaissance de la douleur* (1963), traduit de l'italien par L. Bonalumi, Paris, Seuil, 1974, p. 518.

tombons amoureux des idées. [...] L'idée balourde est encaissée, incorporée, consubstantiée, elle devient un morceau, une province de l'âme, jusqu'à devenir l'âme tout entière »⁶³.

Les idées-cornichons sont innombrables et représentent une sorte d'inventaire ou de catalogue des éléments constituant la *doxa* fasciste. Voici une partie de la liste que Gadda en propose :

cornichon « sublimé » en Cornichon-Patrie, en Cornichon-Sainteté de la Famille, en Cornichon-Préservation de la Race, en Cornichon-Croix Rouge, en Cornichon-Destinées Immortelles d'Ytalie, en Cornichon-l'Angleterre doit expier ses crimes, en Cornichon-Marine Royale, en Cornichon-Nos Merveilleux Alpins ; en Cornichon-Pauvres Enfants !, en Cornichon-Peupple, en Cornichon-Colonies de vacances, en Cornichon-Balille, etc., etc.⁶⁴

L'image des cornichons constitue un exemple de défamiliarisation à effet comique ainsi qu'un exemple de *concrétisation* ; la matérialisation des idées, censées être nobles, est suivie par leur identification avec des objets « vulgaires », comme tout ce qui a affaire à la sphère de la nourriture. Chaque individu s'approprie d'une idée-cornichon disponible qui engraisse son moi, devenant l'instrument par lequel se construit l'identification avec le chef politique, ainsi que l'acceptation de sa puissance et son autorité.

⁶³ C. E. Gadda, *Eros et Priape*, op.cit., p. 158.

⁶⁴ *Ibid.* p. 153.

2.1.4 Une langue hyperpublique

Le réseau thématique de la polémique et des attaques virulentes contre la propriété privée inclut donc très souvent une dimension supplémentaire établissant un lien étroit entre la propriété matérielle et la propriété intellectuelle. On peut aller plus loin et remarquer comment, au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture d'*Eros et Priape*, on voit émerger la conviction, défendue également dans les essais, que l'existence d'une langue « privée » est tout aussi impossible que celle de la propriété privée matérielle. L'expérience linguistique, et *a fortiori* celle de l'écrivain, est, avant tout, « dépassement des frontières de l'individu »⁶⁵. Dans une optique très proche de l'*écriture* barthésienne, l'écrivain est constamment forcé de négocier sa langue avec celle qui lui provient de la société et de l'histoire, en la ressourçant au contact d'une « masse idiomatique »⁶⁶ historiquement et collectivement capitalisée. Au point que la notion même d'idiolecte est critiquée en tant qu'illusion.

Le parler naît dans l'âme individuelle, mais peut aussi être généré par l'âme de la collectivité [...] : et par contagion, il passe d'un individu à quelques autres, se propage de ces quelques autres à d'autres encore, puis à la communauté. Et tout un va-et-vient de noms et de formes, émanant d'un seul individu, se libère, se répand et lui revient, de la multitude, comme un écho⁶⁷.

Le langage de tout un chacun, y compris de l'écrivain, se forme à travers cette circulation par contagion qui constitue la norme des échanges linguistiques. Dès la fin des années

⁶⁵ C. E. Gadda, *Les voyages la mort* (1958), traduit de l'italien par M. Baccelli, Paris, Bourgois, 1994, p. 96.

⁶⁶ C. E. Gadda, *I viaggi la morte*, op. cit. p. 475.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 54.

1950, l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine et ses catégories pour l'analyse du roman entrent à faire partie des instruments utilisés par les critiques proches du structuralisme. En particulier les catégories de dialogisme et de polyphonie ont été largement mobilisées pour interpréter l'œuvre gaddienne par des critiques tels que Segre⁶⁸. En effet, pareillement à ce qu'on a pu observer concernant les théories des Formalistes Russes, il est surprenant de constater à quel point les réflexions sur le style que Gadda lui-même était en train de formuler, d'une manière autonome et dans les mêmes années, se trouvent en résonance avec les réflexions bakhtiniennes⁶⁹. Dans un article de 1950 Gadda écrivait :

Nos paroles, convenez-en, sont les paroles de tout le monde, des paroles hyperpubliques, que les peuples et les doctrines nous renvoient. C'est un collutoire commun dont nous nous gargarisons tous plus ou moins bien, chacun recrachant le sien dans la bouche de l'autre et finalement tous dans la même flaque⁷⁰.

La critique de la « propriété linguistique », accompagnée de celle de la conception singularisante du style, advient dans l'œuvre gaddienne à deux niveaux : en plus d'être thématisée en devenant l'objet d'une prise de position poétique, elle est visible, peut-être surtout, dans les textes eux-mêmes, dans le traitement de l'énonciation et du style. Ainsi, le roman qu'il publie en 1957, *Quer Pasticciaccio Brutto de Via Merulana*, invite tout à fait à une analyse en clé dialogique, en mettant en scène un véritable sujet d'énonciation collectif, la « collectivité confabulatrice » constituée par les habitants de la capitale. Une *vox populi* dont les implications politiques ne sont pas non plus absentes, car,

⁶⁸ Voir C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991 et *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.

⁶⁹ Voir en particulier le chapitre « Punto di vista, polifonia e espressionismo nel romanzo italiano (1940-1970) » du livre de C. Segre *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, *op.cit.*

⁷⁰ C. E. Gadda, *Les voyages la mort*, *op.cit.*, p. 41.

apparaissant dans un roman dont l'intrigue se déroule pendant l'époque fasciste, elle indique un *nous* qui s'oppose potentiellement au moi du dictateur. Mais on pourrait aborder tous les textes gaddiens comme un espace interdiscursif, dans lequel chaque expression, chaque langage, idiolecte ou sociolecte, émerge et exprime son point de vue sur le monde à travers l'interaction avec les autres langages et discours, et en suggérant l'histoire des conflits qui existent entre eux.

On retrouve tous ces traits dans *Eros et Priape* également, où le locuteur n'est jamais unique et oscille constamment entre la première personne du singulier (« Je voudrais, et ce serait ma dette si c'était le cas... », p. 20) et la première personne du pluriel (« l'acte de connaissance auquel *nous voulons et devons* parvenir comporte une analyse de la malice humaine qui soit la plus pénétrante possible », p. 32). L'analyse, loin d'adopter le langage neutre de l'exposition scientifique, qui serait *a priori* requis par le genre dans lequel le texte veut s'inscrire – le traité – est présentée ensuite, souvent, sous la forme d'un dialogue avec un « tu » (« Mais toi tu vas dire : à quoi bon touiller cette saloperie dont l'univers s'est écœuré ? ... bon, te dis-je, sois sage ; du calme », p. 30). Celui-ci, écouteur créé par le texte, est pris tantôt à témoin, tantôt en tant qu'interlocuteur potentiel (on lui pose des questions). L'énonciation se fait également à la troisième personne du singulier, à travers la mise en scène de l'alter-ego du narrateur, *Oco de Madrigal*, qui est l'anagramme de Carlo Emilio Gadda (« Au point que De Madrigal en fit un principe de preuve absolue... » p. 150). On observe ainsi la mise en scène d'un affrontement entre personnalités différentes, qui se superposent l'une à l'autre et par qui les phrases sont prises en charge. La théâtralisation des discours est réalisée enfin à travers l'introduction de marqueurs d'oralité, comme les interjections et les exclamations,

qui parsèment la page. Par la voix fragmentée d'un narrateur/énonciateur multiple, le texte met en scène la « conscience collective » dans ses manifestations ainsi que dans ses retranchements. Il renvoie par là à une expérience historique précise, dont il se démarque dans le même temps à travers le traitement du langage qu'il propose. Les lois de l'écholalie qui gouvernent la circulation des discours dans la société italienne fasciste sont remplacées ici par les lois de la polyphonie, qui en devient le terme antagonique, à la fois stylistiquement et idéologiquement. La parole littéraire s'oppose à la parole écholalique, de plus, en ce qu'elle est prise en charge par un sujet mobile mais à chaque fois identifiable, alors que le propre de la répétition écholalique serait, au contraire, d'appartenir à un sujet indéfini et dépourvu de responsabilité.

En relisant *Eros et Priape* dans cette perspective, celui-ci nous apparaît comme un texte qui, bien que tardif, concentre à lui seul une série d'éléments portant sur le rapport entre idéologie et langage, qui caractérisent l'ensemble de l'œuvre gaddienne. Ainsi, par exemple, l'analyse des représentations discursives au centre de ce texte, fait émerger des images qui sont autant de métaphores de la Nation. Celle-ci est présentée suivant deux conceptions opposées et en conflit. Nous avons d'un côté une idée de patrie, celle qui informe le *Ventennio*, au sein de laquelle les désirs et les esprits des individus sont subordonnés à une volonté unique :

il faut que la multitude ne veuille qu'une chose, et que d'égales dispositions fassent tendre tous esprits vers une direction commune : les particuliers doivent apparaître équadirigés, de la même manière que la limaille de fer se dispose et s'ordonne sur l'aimant, c'est-à-dire selon les lignes de force propres au champ magnétique⁷¹.

⁷¹ C. E. Gadda, *Eros et Priape*, *op.cit.*, p. 112.

Le symbole même du fascisme, le faisceau (*fascio*), semble correspondre parfaitement à cette image d'un collectif unidirectionnel, auquel renvoie également celle du « Cornichon-Peuple ». Ce type de collectivité attaquée par Gadda n'est qu'un faux-semblant de collectivité, fondée sur un consentement de type fidéiste. Elle est en réalité l'expression de la volonté du *duce*, dont la folie auto-érotique pose une série d'équations paradoxales : « Moi= Patrie, Moi= Peuple, Moi= Nation ». À l'opposé de cette conception se trouve l'image de l'enchevêtrement : le *garbuglio*, constitué d'un « ensemble infiniment infini de relations convergentes »⁷². En plus d'exprimer au mieux sa poétique, cette image sert très bien à indiquer sa conception d'un sujet collectif alternatif. Celui-ci semble se fonder, avant tout, sur des modalités différentes de partage du langage. Il se concrétise, dans les textes gaddiens, dans un type d'énonciation qu'on pourrait appeler, pour reprendre un terme qui lui est cher, *kaléidoscopique*.

2.2 Calvino lecteur de Gadda dans le contexte théorique des années 1960

Déjà à partir de ses premières tentatives d'écriture, Gadda se proposait d'écrire ce que lui-même baptisait un « roman de la pluralité »⁷³, capable d'exprimer les contradictions de la psyché de l'homme et de la vie que ce dernier mène dans la société contemporaine. Mais cette pluralité, pour ne pas devenir chaos incontrôlable et perdre ainsi tout son potentiel explicatif, devait être soumise à une organisation rigoureuse. Essayons à présent d'élucider les logiques formelles qui gouvernent la narration gaddienne en nous tournant vers la lecture que Italo Calvino fait de celle-ci.

⁷² C. E. Gadda, *Meditazione Milanese*, op.cit., p. 269.

⁷³ C. E. Gadda, *Récit italien d'un inconnu du vingtième siècle*, trad. par M. Baccelli, Paris, Bourgois, 1997, p. 129.

Puisque Calvino est un lecteur intéressé avant tout par la dimension structurelle de ses textes, les raisons qui le poussèrent à se rapprocher de Gadda étaient étroitement liées aux changements que nous avons observés dans le champ littéraire des années 1950⁷⁴. En effet, à la différence d'autres écrivains contemporains, tels par exemple Pasolini ou Vittorini, Calvino commence à s'intéresser à Gadda relativement tard. L'auteur du *Pasticciaccio* commence à faire partie de sa « constellation » de classiques de référence uniquement vers la fin des années 1960, c'est-à-dire à partir de la période où Calvino se rapproche de plus du structuralisme. À partir de ce moment, Gadda gagne une place de plus en plus importante, comme on le constate dans les *Leçons américaines*, où le chapitre « Multiplicité » débute par une analyse d'un long passage tiré du *Pasticciaccio*. Si l'on s'interroge sur les raisons de cet intérêt tardif, l'analyse des positions que ces écrivains occupaient dans le champ littéraire de l'époque constitue un point de départ important. Si Calvino était au cours de ces années-là encore très proche de la poétique néoréaliste, tout autres étaient les positions de Gadda, comme nous l'avons vu dans sa trajectoire. Il montre ouvertement son aversion pour ce courant littéraire, et du point de vue des prises des positions politiques, il se situe, de plus, à l'opposée de l'intellectuel de gauche engagé.

Dans les premières années de l'après-guerre, donc, l'incompatibilité de leurs positions empêche Calvino de voir les aspects qu'il considérera par la suite comme les points de rencontre principaux entre son œuvre et celle de Gadda. Mais qu'est-ce qui change, plus précisément, dans la décennie suivante ? Qu'est-ce qui pousse plus tard Calvino à se rapprocher de cette œuvre ? Afin de répondre à cette question il est nécessaire de considérer en particulier deux éléments, qui ont joué un rôle central dans le

⁷⁴ Voir *infra*, chapitres 1 et 2.

changement des jugements calviniens. Il s'agit de deux facteurs de nature différente, mais qui vont dans une même direction. Il y a, d'un côté, le déménagement à Paris, en 1967, qui met l'écrivain en contact avec un contexte marqué par le développement du structuralisme. De l'autre côté, il y a la publication, en 1969, de l'étude de Gian Carlo Roscioni, *La disharmonie préétablie*. Ce texte, jugé par Calvino comme un événement important dans le panorama culturel italien, marque une étape fondamentale dans l'interprétation de l'œuvre de Gadda. A travers une analyse détaillée qui met en lumière les fondements théoriques et philosophiques de son écriture, Roscioni faisait émerger la portée critique de cet ouvrage. Plus important encore, en montrant comment l'une des préoccupations principales de l'écrivain milanais était la notion de « système », l'analyse de Roscioni, fondée en partie sur une confrontation suivie avec l'un des pères de la linguistique structuraliste, Ferdinand de Saussure, permettait à Calvino de situer Gadda précisément dans le contexte théorique qu'il était en train de découvrir ces années-là⁷⁵. L'intérêt pour son œuvre est donc motivé par l'étude des logiques structurelles à la base de la construction des textes, par ce qu'on peut appeler leur *dispositio*.

Dans un passage tiré de *Le défi au labyrinthe*, Calvino commente son propre travail d'élaboration stylistique de la manière suivante :

Le problème expressif et critique principal, à mes yeux, reste le même : mon premier choix formel-moral a été en faveur des solutions stylistiques minimalistes. Bien que toute mon expérience récente me pousse à m'orienter, au contraire, vers la nécessité d'un discours le plus possible englobant et articulé, capable d'incarner la multiplicité cognitive et instrumentale du monde dans lequel nous habitons, je continue de croire qu'il n'y a pas

⁷⁵ G. C. Roscioni, *La disharmonie préétablie*, op. cit.. Voir aussi P. Antonello, « Calvino », dans *Edinburgh Journal of Gadda Studies* Supplement no. 1, second edition (2004).

de solutions valides esthétiquement, moralement et historiquement, si elles ne se réalisent pas dans la *fondation d'un style*⁷⁶.

Remarquons tout d'abord comment ce texte de 1962 témoigne du changement advenu dans la conception du style qui accompagne le tournant cognitif de l'écriture de Calvino : d'un style simple, l'attention est portée à présent sur un style complexe, *englobant*. C'est précisément ce changement qui suscite l'intérêt pour Gadda. L'emploi du terme « fondation » est, ensuite, significatif. Parler de fondation signifie déjà prendre les distances de la vulgate romantique, que l'on pourrait définir comme « biologique » et qui considère le style comme l'expression la plus honnête de l'individu, jaillissant de ce dernier telle l'eau de la source. D'habitude on fonde une ville, ou une civilisation ; dans la plupart de ses acceptions communes, le terme indique une action qui implique un travail, un acte volontaire, un effort, qui est souvent, de plus, de nature collective. Souligner de cette manière la portée du choix stylistique comme étant indissolublement de type esthétique, moral et historique, revient ensuite à refuser la conception sartrienne du style, où ce dernier est un élément qui, découlant de la morale, se défait spontanément.

Pour prolonger notre analyse, nous allons traiter d'un des aspects le plus étudiés par la critique gaddienne, à savoir le principe de la combinaison qui se trouve à la base de la philosophie poétique de Gadda. Le texte le plus significatif pour aborder cette question est sans doute la *Meditazione milanese*, un recueil de réflexions que l'écrivain compose vers la fin des années 1920, mais qui sera publié à titre posthume, dans les années 1970.

⁷⁶ I. Calvino, « La sfida al labirinto », dans *Saggi, op.cit.*, p. 139. V.I.: « Il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per le soluzioni di stilizzazione riduttiva, e per quanto tutta la mia esperienza più recente mi porti a orientarmi invece sulla necessità di un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano *nella fondazione di uno stile* ». Nous traduisons.

Gadda y discute largement de ce qu'il appelle « l'instinct de la combinaison », instinct qui, en plus de gouverner les rapports du monde, préside également à la création artistique.

On n'invente ni ne crée ex-nihilo, dans ma philosophie, mais on rassemble, on ordonne, on éclaire, on finalise [...]. Le processus créatif et cognitif se produit graduellement, et par étapes à travers la formation d'un système de relations et à travers la « nucléisation », qui se développe à partir de quelques allusions, esquisses, débuts, tentatives⁷⁷.

Il s'agit d'un principe philosophique qui se traduit constamment en principe poétique, comme on le comprend en particulier à la lecture du *Récit d'un inconnu du XX^e siècle*. Dans ce texte le jeune Gadda, aux prises avec les premières tentatives d'écriture, recueille des notes autour de ses projets de roman, en créant une sorte de répertoire thématique et formel dans lequel il puisera pour ses écrits successifs⁷⁸. Calvino lui-même, en commentant l'analyse de Roscioni, relevait cette caractéristique du mode narratif gaddien :

L'objet de l'écriture de Gadda est le système des relations entre les choses, qui, à travers une génétique combinatoire, vise la création d'une carte, ou d'un catalogue, ou d'une encyclopédie du possible. L'auteur s'efforce, en parcourant la généalogie des causes, de relier toutes les histoires en une seule, dans la tâche héroïque de se libérer de

⁷⁷ *Ibid.* p. 188. V.I.: « Non si inventa o crea ex-nihilo nella mia filosofia, ma si aggruppa, si ordina, si chiarisce, si finalizza [...]. Il processo creativo e conoscitivo avviene gradualmente e per tappe attraverso il nuclearsi o formarsi o divenir cosciente d'un sistema di relazioni da accenni, abbozzi, cominciamenti, tentativi ». Nous traduisons.

⁷⁸ C. E. Gadda, *Récit italien d'un inconnu du vingtième siècle*, *op.cit.*

l'enchevêtrement des faits subis passivement, en leur opposant la construction d'un « enchevêtrement cognitif » – ou d'un « modèle » – tout aussi bien articulé⁷⁹.

Tout comme le « général d'une armée » ou la « machine à vapeur », qui se trouvent parmi les hypotypes employées par Gadda pour exprimer sa pensée, l'écrivain est aussi un *annodatore* (un noueur) ou une *magliatrice* (un tricoteur). Il *nucléise* la réalité, et, par l'écriture, il contribue à la création, ou à l'élucidation, du tissu, collectif et changeant, constitué par le réel⁸⁰.

Sa formation technique et scientifique a sûrement contribué à forger une telle vision du monde. S'étant formé à l'Institut Polytechnique de Milan, Gadda exerça la profession d'ingénieur sa vie durant, et cette activité influença grandement sa conception des tâches de la littérature. Ce penchant scientifico-technique est un élément ultérieur qu'il partage avec Calvino, dont l'intérêt pour la science a toujours été prononcé. Cet élément permet de situer ces deux écrivains à l'intérieur du débat autour des « deux cultures ». Dans le cadre d'une reconstruction des fondements historiques et épistémologiques de la tension entre la culture humaniste et la culture scientifique, Pierpaolo Antonello présente l'ouvrage de Gadda comme l'un des rares exemples italiens d'« une convergence entre rationalité, méthode et langage de caractère technique-

⁷⁹ I. Calvino, « La macchina spasmodica », in *Una pietra sopra*, *op.cit.* p. 247. V. I.: « L'oggetto dello scrivere di Gadda è il sistema di relazione tra le cose, che attraverso una genetica combinatoria mira a una mappa o catalogo o enciclopedia del possibile, e, risalendo una genealogia di cause e di concause, a collegare tutte le storie in una, nell'intento eroico di liberarsi dal groviglio dei fatti subiti passivamente contrapponendo loro la costruzione d'un «groviglio conoscitivo» – o, noi diremmo, d'un «modello» – altrettanto articolato ». Nous traduisons.

⁸⁰ C. E. Gadda, *Meditazione Milanese*, *op.cit.*, p. 101.

scientifique d'une part, et attitude imaginative-littéraire, de l'autre»⁸¹. Il souligne comment cette convergence

n'agit pas tant au niveau thématique, mais bien plutôt par rapport à la vision globale du monde humain et physique, à la manière dont la réalité est perçue, élaborée et représentée [...]. La science pour Gadda est avant tout un instrument qui l'aide à articuler une image du monde plus fidèle à sa complexité et à sa propre dynamique transformative⁸².

Le lien mis en avant par Antonello entre le monde humain et le monde physique nous pousse à prendre en compte un dernier élément, qui – on le verra – est central également dans la poétique simonienne. Car à l'intérieur du « système » que Gadda construit, l'homme, et les personnages romanesques, sont pris dans un écheveau de relations qui inclut non seulement leurs semblables, mais bien également les autres éléments – des objets aux animaux – constituant le monde sensible.

2.3 Hypertaxe et instinct de la combinaison

Le principe selon lequel le réel est complexe et relationnel se traduit en termes stylistiques en ce que Pasolini appelait *hypertaxe*. Se demandant si la syntaxe gaddienne était principalement de type paratactique ou hypotaxique et se rendant compte de l'impossibilité d'une réponse unique, il forgea ce terme pour définir ce qui lui

⁸¹ P. Antonello, *Contro il materialismo*, op.cit., p. 126. V.I.: « Uno dei, rari, esempi italiani « di una produttiva convergenza fra razionalità, metodo e linguaggio di carattere tecnico-scientifico e dettato immaginifico-letterario ». Nous traduisons.

⁸² *Ibidem*. V.I.: « Non (agisca) tanto a livello tematico ma rispetto alla visione complessiva del mondo umano e fisico, al modo in cui la realtà viene percepita, elaborata e rappresentata [...]. La scienza è per Gadda soprattutto uno strumento che lo aiuta ad articolare un'immagine del mondo più aderente alla sua intrinseca complessità e alla sua propria dinamicità trasformativa ». Nous traduisons.

apparaisait comme une sorte de « monstre » stylistique, fondé sur une logique inclusive et combinatoire⁸³. À partir des analyses dans *Passione e ideologia*, la complexité de la syntaxe gaddienne a été l'un des objets centraux de la critique, qui a mis en lumière les différents aspects qui la caractérisent. Emilio Manzotti a proposé, par exemple, une analyse détaillée des descriptions, en en distinguant deux types principaux. Un premier type, *par alternatives* ; si l'on considère l'objet de la représentation comme un espace à parcourir, cette description permet de créer une « addition » des directions, une sorte de description potentielle. Le deuxième type est la description *commentée*, inclusive et stratifiée, puisqu'elle inclut en elle-même son propre commentaire: « Elle présente des variations du niveau représentatif, en alternant les commentaires et les insertions – apparemment digressives – caractérisées par un niveau de généralité supérieur, lesquelles commentent, justifient, généralisent etc. les observations du premier niveau »⁸⁴. En dilatant l'espace restreint de l'objet représenté, comme on le verra, ces types de description deviennent tous les deux « producteurs de narration » (Manzotti).

Un autre élément clé de l'hypertaxe gaddienne, ce sont les digressions omniprésentes qui, suivant Calvino lui-même, servent à représenter chaque épisode et « chaque objet comme étant le centre d'un réseau de relations que l'écrivain ne peut pas s'empêcher de suivre, en multipliant ainsi les détails si bien que ses descriptions et ses divagations deviennent infinies ».⁸⁵ Calvino prend comme exemple de cette ramification

⁸³ P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, *op.cit.*, p. 352.

⁸⁴ E. Manzotti, « Descrizione *per alternative* e descrizione *commentata*. Su alcuni procedimenti caratteristici della scrittura gaddiana », dans *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 5/2007. V.I.: « Essa mostra cioè salti di livello rappresentativo, alternando a notazioni contingenti inserti – apparentemente digressivi – di un livello di generalità nettamente superiore che commentano, giustificano, generalizzano, ecc. le notazioni del primo livello ». Nous traduisons.

⁸⁵ I. Calvino, « Molteplicità », *op.cit.* V. I.: « Ogni minimo oggetto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite ». Nous traduisons.

infinie des détails l'épisode de la découverte des bijoux dans le *Pasticciaccio*, où chaque pierre est décrite en relation avec son « histoire géologique, avec sa composition chimique, avec les références historiques et artistiques et toutes les destinations possibles, et avec les associations d'image que celles-ci suscitent »⁸⁶.

À côté des romans, les textes courts offrent également des exemples intéressants d'hypertaxe et une ample variété de digressions. Que l'on pense en particulier à deux nouvelles, « L'incendie de la rue Kepler » et « Des accouplements bien réglés ». La première a été écrite entre 1930 et 1935. Bien qu'elle ne rentre pas dans la période que nous prenons en considération, il convient de s'y arrêter puisqu'elle est choisie par Calvino lui-même à titre d'exemple représentatif de la poétique gaddienne et que l'histoire dont elle parle rappelle beaucoup le noyau narratif du *Pasticciaccio*, texte sur lequel nous reviendrons. Le récit, inspiré d'un fait divers, narre l'histoire d'un bâtiment qui vient de prendre feu. Par un rythme narratif qui tâche de rester fidèle à la simultanéité de chaque épisode, le texte décrit comment, un par un, les habitants du bâtiment périssent ou arrivent à se sauver. Mais la chaîne formée par la succession des personnages devient tout de suite réseau, qui se complique à chaque paragraphe par l'ajout de nouveaux éléments qui ne sont secondaires qu'en apparence. C'est le cas, par exemple, de la description des pieds de Ermenegildo Balossi di Gesualdo, description qui interrompt la narration des exploits de cet intrépide sauveur de madame Arpalice Maldifassi. Que l'on pense aussi à la description du commerce de monsieur Zavattari, qui apprend au lecteur non seulement les noms des différents bateaux de pêche utilisés par son entreprise, mais également les types de fruits de mer, à savoir des huîtres, qui se vendent comme des

⁸⁶ I. Calvino, « Molteplicità », *op.cit.* V. I.: « storia geologica, con la sua composizione chimica, con i riferimenti storici e artistici e anche con tutte le destinazioni possibili, e con le associazioni d'immagini che esse suscitano ». Nous traduisons.

petits pains dans le quartier Cir Menott. Une longue digression à laquelle met fin l'intervention résolue du narrateur : « Mais tout cela n'a rien à voir : ce qu'on voulait dire, c'est que [...] »⁸⁷.

Voici le début du récit, qui présente l'essentiel de l'intrigue qui sera développée par la suite. Il s'agit d'un long paragraphe composé de deux phrases brèves, à l'ouverture et à la conclusion, insérant deux longues périodes centrales. Il nous faut citer le texte dans sa longueur, qui fait son unité :

On en racontait de toutes les couleurs sur l'incendie du numéro 14. Mais à la vérité, même Son Excellence Filippo Tommaso Marinetti aurait été incapable de simultaniser ce qui advint, en trois minutes, au fond de ce trou à rats gueulard, et que le feu, lui, su en un tournemain réussir : débordant d'un coup toutes les femmes qui y vivaient à moitié nues, en ce quinze août, avec leur progéniture globale, loin de la puanteur et de la soudaine panique de la maison, puis divers mâles, puis quelques dames pauvres et au dire d'un chacun plutôt traîneuses de gambette, qui firent une apparition osseuse, blanche et dépeignée, en combinaisons de dentelle blanche, et non pas noires et compassées comme elles l'étaient d'ordinaire du côté de l'église, puis des messieurs un peu rapetassés eux aussi, puis Anacarsi Rotunno, le poète italo-américain, puis la domestique du garibaldien agonissant du cinquième étage, puis l'Achille avec la gamine et le perroquet, puis Balossi en caleçon et la Carpioni sur les bras, que dis-je, la Maldifassi, qui avait l'air d'avoir le diable au train à lui tirer les plumes, tant elle était bramante elle aussi. Puis enfin, parmi les hurlements persistants, les angoisses, les larmes, les enfants, les cris, les appels déchirants, les atterrissages de fortune et les ballots de vêtements jetés, pour les sauver, depuis les fenêtres, alors que déjà on entendait les pompiers arriver à toute allure et que deux cars de police déjà transvidaient trois douzaines de sergents de ville en tenues blanche, qu'arrivait de surcroît l'ambulance de la Croix Verte, à la fin des fins, des deux fenêtres de droite du troisième étage, et peu après du quatrième, le feu ne put faire

⁸⁷ C. E. Gadda, « L'incendie de la via Kepler », dans *Des accouplements bien réglés*, op. cit., p. 93.

autrement que de libérer ses propres étincelles, terrifiantes autant qu'attendues ! et, par soudains à-coups, des langues serpentine et rouges, aussi promptes à se manifester qu'à disparaître en tortillons de fumée noire, poisseuse, pâteuse, comme issue d'une rôtisserie d'enfer, et désireuse seulement de se segmenter en sphères et resphères, ou de s'entrefouiller elle-même comme un python noir surgi des profondeurs des sousterres parmi de sinistres clartés ; et des papillons ardents, c'est exactement ce dont ils avaient l'air, en papier peut-être mais plus probablement en tissu ou en « péramoid » calciné, qui s'en allaient voler partout dans le ciel souillé de suie, terrorisant de nouveau les ébouriffées, certaines pieds nus dans la poussière de la rue inachevée, d'autres en savates, indifférentes à la pisse et au crottin du cheval, parmi les cris et les pleurs de leurs mille marmots. Elles sentaient déjà leurs têtes et leurs cheveux, bien vainement ondulés, s'embraser en un horrible et vivant brandon⁸⁸.

Le récit se présente comme le développement, ou la dilatation, de ces *trois minutes* pendant lesquels les flammes obligèrent à l'évacuation soudaine du bâtiment. La lecture de ce passage suffit pour donner une idée du travail complexe de construction de la syntaxe, de l'usage de la ponctuation et de la création du rythme⁸⁹. Chaque détail apporte un supplément de signification, comme on peut le voir, par exemple, dans le cas des deux périodes centraux, de type paratactique. Neutralisant la hiérarchie syntaxique, les situations sont présentées à travers la superposition de l'adverbe, de manière à créer un a-perspectivisme sur lequel se fonde l'effet de simultanéité. Mais, si c'est bien là l'effet global recherché, Gadda est attentif, en même temps, à la subtile hiérarchie interne, de type causal, qui existe entre les éléments énumérés. Afin de mettre en relief la centralité du feu, en effet, il recourt à l'usage du point qu'il insère à un moment où celui-ci ne serait

⁸⁸ C. E. Gadda, « L'incendie de la via Kepler », *op. cit.*, pp. 81-82.

⁸⁹ Voir l'analyse de Manzotti des techniques syntaxiques et descriptives employées par Gadda : « Carlo Emilio Gadda : un profilo », in *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-1993*, ed. E. Manzotti, Lugano, Edizioni Cenobio, 1993, 17-50.

pas requis par la grammaire. Le point fonctionne plutôt comme un signe dont importent les conséquences typographiques, car, en imposant l'usage de la lettre majuscule, il met en relief en le distinguant des autres, le dernier *Puis* qui signale l'arrivée décisive du feu.

Si le modèle de la narration « simultanant » le plus commun, au cours de ces années du début du siècle, était celui des Futuristes, auquel le texte renvoie, d'ailleurs, de manière explicite, Gadda associait sans aucun doute la recherche de la simultanéité à d'autres écrivains également. Dans un texte de 1950, Proust sera présenté précisément dans ces termes.

Une page de Proust, une période de Proust, est souvent une tentative de rassembler dans le moment contemporain mental, c'est-à-dire en un moment expressif unique, une foule d'images qui ensemble convergent vers une signification richissime [...]. Chez Proust j'admire le sens de la relativité du point de vue de l'observation, c'est-à-dire l'allusion constante en lui à l'objet observé : sens qui est chez une méthode et aussi la règle à la base de la moderne « physique des quanta ». On a chez lui une représentation du personnage et de l'événement qui est double, triple, multipliée : elle engage dans une nouvelle discipline, une nouvelle gymnastique gnoséologique de nos facultés⁹⁰.

L'inclusion de la multiplicité des points de vue est donc l'élément à la base de la « nouvelle gymnastique gnoséologique » à laquelle les écritures proustienne et gaddienne poussent le lecteur. Roscioni approfondit la portée épistémologique de cette réflexion en confrontant la pensée de Gadda avec les théories mises en avant par Saussure dans le

⁹⁰ C. E. Gadda, « I grandi uomini », dans *Saggi, giornali, favole, e altri scritti*, op.cit., p. 978. V.I. : « Une pagina di Proust, un periodo di Proust, è molte volte un tentativo , di raccogliere nella contemporaneità mentale, cioè in un unico momento espressivo, una folla di immagini cospiranti convergenti a significazione ricchissima[...]. In Proust ammiro il senso della relatività del punto di osservazione, cioè del costante riferimento di esso all'oggetto osservato [...]. In Proust è una doppia, una tripla, una decuplicata rappresentazione del personaggio e dell'evento : la quale impegna a nuova disciplina, e nuova ginnastica gnoseologica delle nostre facoltà». Nous traduisons.

Cours de linguistique générale. Bien que les positions de l'écrivain italien soient, à maints égards, proches de celles exposées dans son ouvrage, elles ne coïncident pas avec la position du linguiste suisse. Si pour Saussure il serait absurde de « peindre un panorama des Alpes à partir simultanément de plusieurs sommets du Jura », pour Gadda au contraire, il est indispensable de tenir compte du fait que « le haut-plateau peut être vu de différentes côtes »⁹¹. Dans l'incipit original de *L'incendio de la rue Kepler*, on trouve un exemple de cette conviction dans l'usage fréquent des verbes « apparaître » et « paraître » (dans le texte italien – l'usage de ces verbes disparaît dans la traduction).

Ainsi les dames « *apparvero* ossute e bianche e spettnate, in sottane bianche di pizzo, *anzi che* nere e composte come al solito verso la chiesa » – elles « firent une apparition osseuse, blanche et dépeignée, en combinaisons de dentelle blanche, et *non pas* noires et compassées comme elles l'étaient d'ordinaire du côté de l'église » ;
« la Maldifassi, che *pareva* il diavolo fosse dietro a spennarla, da tanto che la strillava anche lei »- « qui avait l'air d'avoir le diable au train à lui tirer les plumes » ;
enfin les étincelles, « *farfalloni* ardenti, così *parvero*, forse carta o più probabilmente stoffa o pegamoide bruciata, che andarono a svolazzare per tutto il cielo » – « des papillons ardents, c'est exactement ce dont ils avaient l'air, en papier peut-être mais plus probablement en tissu ou en « péramoid » calciné, qui s'en allaient voler partout dans le ciel ».

L'usage des verbes « paraître » et « apparaître », qui indique en soi une incertitude quant à l'objet représenté en ouvrant la possibilité d'interprétations différentes ou alternatives, s'accompagne dans deux cas d'adverbes qui en soulignent la fonction

⁹¹ G.C. Roscioni, « Introduzione », in *Meditazione Milanese, op.cit.*, p. XIV. V.I.: « Disegnare un panorama delle Alpi a partire simultaneamente da più cime del Jura », « per Gadda invece è indispensabile tener presente che « l'acroco può essere visto da molte sue quote ». Nous traduisons.

déstabilisatrice. Dans un cas, le verbe paraître est suivi par *forse*, peut-être, adverbe qui indique le doute quant à l'identité de l'objet (papillons en papier, en tissu ou en « péramois » calciné ?), et dans un autre cas par *anzi che*, non pas, adverbe connectif qui inclut dans la phrase elle-même l'existence d'autres scénarios possibles (et habituels : les femmes habillées en noir dans la rue qui mène à l'église). Si l'écriture est contrainte, d'un côté, à enregistrer les apparences, le résultat des perceptions, en sélectionnant un nombre limité parmi les possibles infinis de la perception, de l'autre elle laisse deviner à chaque pas l'existence potentielle de ces derniers.

2.3.1 Éthique et combinatoires sociales

À l'opposé de cette représentation « multi-perspective » caractérisée par une architecture complexe, se situent, selon Gadda, les textes néoréalistes. L'une des critiques majeures qu'il adressait à ce courant était la simplicité, pour ne pas dire la tendance à la simplification, dont beaucoup d'écrivains faisaient preuve, dans le traitement narratif des « choses, objets, événements », souvent présentés dans une « chaîne crûment objectivante » :

À mes yeux, les choses, les objets, les événements n'ont pas de valeur en soi, enfermés qu'ils sont dans l'enveloppe de leur peau individuelle, sphériquement chantournés dans leurs limites apparentes (Spinoza dirait modes) ; ils ne valent, toujours à mes yeux, que comme attente, attente de ce qui suivra, ou comme rappel de ce qui les a précédés ou déterminés⁹².

⁹² C. E. Gadda, « Une opinion sur le néoréalisme », dans *Les voyages la mort, op. cit.*, p. 308.

Si pour Proust la syntaxe *simultanante* décrit surtout les événements mentaux et les dynamiques psychologiques, ce qui avant tout intéresse Gadda est la représentation stratifiée des situations et des événements que cette technique permet. Gadda pourrait souscrire pleinement à l'objectif de Calvino de reconstruire « la mosaïque au sein de laquelle l'homme est enchâssé, le jeu des rapports, la figure qu'il faut découvrir parmi les arabesques du tapis »⁹³.

Solidaire de cette tentative de reconstruction est la recherche autour de l'existence du mal, qui est l'un des sujets les plus récurrents dans son œuvre et qui est abordé aussi dans une perspective relationnelle. Si le mal est souvent compris par Gadda dans une acception métaphysique et existentielle, en tant que phénomène lié à la condition de l'individu isolé, ce qui l'intéresse particulièrement est le mal contingent créé par l'homme en société. Ce que Calvino appellerait « l'enfer des vivants », résultat des relations que les individus établissent entre eux⁹⁴. La rencontre avec le mal n'implique pas une attitude négative, qui serait incapable d'entrevoir une issue. Comme le souligne Antonello en parlant de la présence de Leopardi dans les écrits de Gadda, et de la notion léopardienne de douleur, qui est élevée à « moteur cognitif » de l'œuvre gaddienne, la douleur « ne se traduit pas en prostration lyrique, en pessimisme cosmologique, en nihilisme ontologique, mais bien en une plus intense enquête cognitive autour des raisons de cette douleur »⁹⁵. Si « connaître signifie insérer quelque chose dans le réel, donc, déformer le réel » – (« conoscere è inserire alcunché nel reale, è, quindi, deformare il

⁹³ I. Calvino, *Saggi, op. cit.*, p. 235. V.I.: « Il mosaico in cui l'uomo si trova incastrato, il gioco dei rapporti, la figura da scoprire tra gli arabeschi del tappeto ». Nous traduisons.

⁹⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Oscar Mondadori, 1993, p. 164.

⁹⁵ P. Antonello, *Contro il materialismo. Le « due culture » in Italia : bilancio di un secolo*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012, p. 239. V. I.: «... nichilismo ontologico, ma in una più intensa indagine conoscitiva sulle ragioni di questo dolore, ragioni che partono proprio dalla nostra fragilità naturale e “creaturale” ». Nous traduisons.

reale »⁹⁶), alors la *cognizione* (la connaissance) de la douleur peut devenir le point de départ pour le dépassement de cette dernière.

Ce n'est pas par hasard si la réflexion sur le mal, loin d'occuper un rôle secondaire, se trouve au centre d'un texte fondateur tel la *Meditazione milanese*, dont deux chapitres entiers sont consacrés à la discussion de cette thématique. De manière générale, dans ce livre les exemples tirés de la vie politique sont nombreux. Qu'on pense à l'explication de la notion de *substance*, qui est « imparfaite » car, loin d'être unique et compacte, elle est une entité soumise à une modification partielle constante :

Moi seul (l'élément) de la nation italienne (le contexte) j'introduis la variation de me racheter d'une erreur personnelle, d'une de mes idées fausses par exemple, qui est porteuse de conséquences négatives pour tout le monde. Par rapport à ce changement, propre à moi-même et non commun aux autres, le reste de la nation est substance. Cette substance est nécessaire au changement, puisque je ne pourrais pas modifier ce mal en bien pour les autres si les autres n'existaient pas : la substance et le changement sont donc une seule et même chose⁹⁷.

L'explication d'une notion si abstraite est ancrée dans un épisode que Gadda tire de la vie d'un individu au sein d'une collectivité. En commentant l'absence de véritable réception de la *Meditazione Milanese*, Calvino en saisissait un caractère fondamental en y voyant la présence constante d'une réflexion civile et politique :

⁹⁶ C. E. Gadda, *Meditazione Milanese*, *op. cit.*, p. 7. Nous traduisons.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 13. V. I.: « Io solo, elemento nella nazione italiana, contesto, introduco l'attuale variazione di redimermi da un mio proprio e personale errore, da una mia idea sbagliata ad esempio, satura di male conseguenze per tutti. Rispetto a questo mio mutamento, non comune ad altri, la rimanente nazione è sostanza. Questa sostanza è poi necessaria al mutamento, ché io non potrei cangiare quel male per tutti in bene per tutti, se non sussistessero i tutti: sostanza e mutamento sono dunque connaturati ». Nous traduisons.

Indépendamment de n'importe quel sujet, que sa méthode et ses divagations le poussent à discuter, il est préoccupé avant tout de notre problème irrésolu, et qui date du Risorgimento, de la fondation d'une morale civique. Ce que Gadda cherche est une base rationnelle pour une image de civilisation fondée sur l'efficacité technique et économique et sur l'abnégation patriotique⁹⁸.

Il convient à présent de rappeler quelques-uns des nœuds centraux de la philosophie de Gadda nous permettant de voir à quel point, en effet, sa pensée et son écriture s'enracinent dans une réflexion de nature sociale. Commençons par évoquer l'évolution et le développement de la notion de *système*. Un système, selon Gadda, est un terme abstrait qui peut indiquer une multiplicité infinie de choses, de situations, de personnes, jusqu'à devenir synonyme de la réalité elle-même. Mais si on considère le discours sur le système en relation avec les individus, il peut être lu comme une description particulièrement perçante des modalités dans lesquelles se développe et prend forme la *personnalité* d'un individu. Il s'agit d'une description intéressante pour les propos de notre réflexion. Suivant Gadda, chaque organisme s'insère dans un processus évolutif qui, de la position n , peut le faire avancer vers une position $n+1$, en le poussant au-delà de ses limites de départ. Si cela se produit, un procès créatif est activé, qui peut être de nature esthétique, intellectuelle, éthique ou politique. L'évolution de n à $n+1$, qui peut advenir suivant des degrés d'intensité différents, en accord avec le développement de l'individu, est nécessaire pour des raisons différentes. Tout d'abord, elle est la condition de base pour rejoindre le bien-être de chacun, puisque le bonheur n'est que la réalisation de ce qui n'existait qu'en puissance : « le bonheur, ou le sentiment de joie intense,

⁹⁸ I. Calvino, *Saggi, op. cit.*, p. 1073. V.I.: « di qualsiasi cosa il suo metodo e le sue divagazioni lo portino a parlare, è preoccupato soprattutto del nostro mai risolto problema risorgimentale della fondazione di una morale civile. Ciò che Gadda ricerca è una base razionale per un'immagine di civiltà basata sull'efficienza tecnica ed economica e sull'abnegazione patriottica ». Nous traduisons.

correspondent à la possibilité de l'accomplissement de la fonction vitale, du devoir »⁹⁹. Elle est nécessaire, de plus, car le sujet qui n'arrive pas à évoluer accable la collectivité, il constitue une perte d'énergies qui sont soustraites, au bout de compte, au corps social. Au point que « si quelqu'un ressent un regret profond causé par une telle situation et se tue, il faut le louer et non pas le blâmer »¹⁰⁰. Afin qu'un être puisse se réaliser, ou même tout simplement vivre (c'est-à-dire se maintenir dans l'état *n*), il est nécessaire qu'il sorte de l'isolement. Il doit entrer à faire partie d'un système de rapports instaurés avec d'autres organismes, ou d'autres personnes, qu'il devra être à même de gérer et de guider en fonction du but inhérent à sa nature. Quand un tel système de relations fonctionne et s'enrichit constamment, en permettant par là le développement harmonique de toutes ses parties, on a le Bien. Mais si le système s'affaiblit ou se défait, on a le Mal – qui n'est autre que la dissolution des rapports :

Les relations infinies éclatent, ainsi que des vieilles étoiles se cassent en mille morceaux qui s'égarer dans l'espace infini et sont absorbés par d'autres noyaux stellaires. C'est ainsi que le système se décompose. Les infinies relations logiques font défaut. Voici le Mal physiologique ou de premier degré, opposé au Bien physiologique¹⁰¹.

Une telle vision relationnelle et relative des phénomènes éthiques est valable également pour la notion de vertu, qui paraît dépourvue de signification si on l'approche en termes absolus : « Un contenu standard de la vertu n'existe pas, [je dis] au contraire que la vertu

⁹⁹ C. E. Gadda, *Meditazione milanese*, op. cit., p. 71. V.I.: « Felicità o gioia intesa è la sensazione di un possibile adempimento della funzione vitale, del compito ». Nous traduisons.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 215. V. I.: « Se alcuno sente profondo il rimorso di una simile situazione e si uccide, gli va data lode e non biasimo ». Nous traduisons.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 198. V.I.: « Le infinite relazioni si scindono, come vecchie stelle si frantumano e i loro residui si sperdono nello spazio infinito e vengono assorti da altri nuclei stellari. Così il sistema si decompone. Infinite relazioni logiche vengono meno. Ecco il Male fisiologico o di primo grado contrapposto al bene fisiologico ». Nous traduisons.

exprime un rapport, qui change selon les cas. Elle est une fonction dérivée de ce système de rapports, que l'on appelle la réalité »¹⁰².

Parmi les sources d'inspiration à la base de l'élaboration de cette lecture, le sociologue Vilfredo Pareto occupe une place importante ; c'est à lui que Gadda doit très probablement l'expression même d'« instinct de la combinaison ». Pour Pareto, la science de la société porte « essentiellement sur l'analyse du mécanisme combinatoire qui règle les interdépendances, et l'étude des équilibres qui s'instaurent à chaque fois entre les différents éléments »¹⁰³. En faisant de ce type d'analyse la base de la représentation littéraire, Gadda situe le principe combinatoire au cœur de son ouvrage d'écrivain « civil ». La logique relationnelle constitue ainsi la dimension proprement politique de l'œuvre gaddienne – si l'on suit la définition que Hannah Arendt fournit du politique. Dans un recueil de textes écrits pendant les années 1950, Arendt définit le politique comme le résultat de la relation entre les hommes. Un individu pris singulièrement est par définition apolitique. La politique commence uniquement lorsque plusieurs individus entrent en contact les uns avec les autres en établissant des liens ; elle se situe donc dans un espace « entre », un espace intermédiaire.

La politique prend naissance dans l'*espace-qui-est-entre-les* hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement *extérieur-à-l'homme*. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation¹⁰⁴.

¹⁰² *Ibid.*, p. 116. V. I.: « Non esiste contenuto standard della virtù, ma [dico] che virtù esprime un rapporto, variabile a seconda dei casi. Ed è una funzione derivata d'un sistema di rapporti detto realtà ». Nous traduisons.

¹⁰³ *Ibid.*, p. XX Cf. G. Lucchini, « Dallo scartafaccio sul "Lavoro Italiano" a "Solaria" », in *L'istinto della combinazione, Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda*, Florence, La Nuova Italia, 1988, pp. 13-54.

¹⁰⁴ H. Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, 1995, p. 33.

La polis ne correspond pas à une localisation physique, mais prend consistance à chaque fois qu'un peuple agit et parle ensemble :

« Où que vous alliez, vous serez une polis » : cette phrase célèbre n'est pas seulement le mot de passe de la colonisation grecque ; elle exprime la conviction que l'action et la parole créent entre les participants un espace qui peut trouver sa localisation juste presque n'importe quand et n'importe où. *C'est l'espace du paraître au sens le plus large* : l'espace où j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent, où les hommes n'existent pas simplement comme d'autres objets vivants ou inanimés, mais font explicitement leur apparition¹⁰⁵.

L'espace des apparences, libéré d'une interprétation négative, correspond dans la pensée d'Arendt à l'espace du politique.

À la lumière de ces analyses, nous pouvons voir dans « L'incendie de la rue Kepler » une mise *en situation* de ces principes éthiques et sociaux. Le motif du récit est simple : il s'agit, comme on l'a vu, de la description d'une série de rencontres accidentelles qui ont lieu principalement sur les escaliers d'un bâtiment en flammes. Sont narrées en totalité les aventures de neuf malheureux (plus un perroquet), qui tous arrivent à se sauver sauf un, le *cavalier* Carlo Garbagnati. En bouleversant l'ordre habituel de la vie du bâtiment et en obligeant à rompre l'isolement et l'intimité domestiques, le feu déclenche des rencontres qui permettent aux destins singuliers de s'entrecroiser dans une tentative collective de fuite face à la mort. Au milieu des petites vieilles et des femmes enceintes qui s'en tirent de justesse grâce à l'intervention *in extremis* d'un voisin rencontré sur la porte de la maison, on peut saisir une allusion subtile à la logique

¹⁰⁵ H. Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], trad. de l'anglais par G. Fradier, Paris, Clamann-Lévy, 1961, p. 258. Nous soulignons.

combinatoire qui gère l'évolution des événements vers la moitié du récit: « Quand on dit les combinaisons! » s'exclame une voix non identifiable, en guise de commentaire du cas heureux de madame Maldifassi, sauvée par hasard, ou suivant la volonté divine, par Ermenegildo Balossi di Gesualdo¹⁰⁶.

La réflexion éthique que nous avons brièvement présentée, bien qu'elle ne soit pas thématisée, sous-tend l'architecture du récit : la vie sociale est par nature un réseau complexe de relations, qui peuvent être plus ou moins temporaires, et dont le degré d'utilité varie, mais qui restent toujours nécessaires. Chaque personnage, un n qui tend désespérément vers le salut, est secouru par un autre personnage, dont l'intervention est essentielle pour la survie du premier : l'enfant Flora avec le perroquet se sauvent grâce à l'arrivée de Besozzi ; la femme enceinte est sauvée par Pedroni Gaetano aidé par son amante; Arpalice Maldifassi, comme nous l'avons vu, par Ermenegildo Balossi; monsieur Zavattani, enfin, par les pompiers. Dans ce qui arrive à ces couples, ou à ces trios, formés par les divers personnages, nous retrouvons les différences de degré que Gadda discutait dans la *Meditazione Milanese* : si les “sauvés” réussissent à préserver, grâce à une aide externe, leur position n , les “sauveurs” accomplissent une évolution éthique vers la position $n+1$, en risquant leur propre vie pour le bien collectif. Une telle évolution ne passe pas inaperçue, puisqu'elle reçoit une reconnaissance publique, comme advient dans le cas de Balossi qui « tant en fit qu'on le couvrit d'éloges, le jour du Statut !, pour son civisme »¹⁰⁷.

Nous avons déjà abordé la nouvelle « Des accouplements bien réglés », qui, centrée autour des tentatives du riche veuf Beniamino Vanarvagli pour empêcher le

¹⁰⁶ C. E. Gadda, « L'incendie de la rue Kepler », *op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁷ C. E. Gadda, « L'incendie de la rue Kepler », *op. cit.* p. 91.

capital de la famille de se disperser après sa mort, parodie le principe de la propriété privée. Elle offre aussi une mise en situation ultérieure du principe combinatoire. Lisons-en le début :

Le mariage de Giuseppe Vanarvagli avec Adelaide Carpioni, veuve de Cesare Golliati et mère de Luciano Golliati, avait été combiné, et en plus d'un sens voulu, imposé, moyennant lente coercition et imperceptible chantage au sentiment, par un richissime grand-oncle dudit Giuseppe, lequel grand-oncle, depuis certaine généreuse tombola, était allé inventer une trame nouvelle pour rehausser son ourdissoir et corroborer son blason de l'appellation de Saut-à-Cheval [...]. L'angoisse de ne pas réussir à préserver la Substance contre toute redoutable diminution ou désagrégation latérale, était en lui, comme en d'autres trameurs d'âge mûr dépouillés de progéniture, mais bien nantis, aussi grande que l'angoissant désir de faire souche, ou de se garnir, comme l'on dit, d'une « branche descendante »¹⁰⁸.

La notion de Substance réapparaît, mais sans la dimension philosophique qui lui était attribuée dans la *Meditazione*. Elle sert ici à indiquer, d'une manière décidemment plus prosaïque, le capital monétaire des Venarvagli, dont l'intégrité dépend d'un ensemble complexe de rapports qui doivent être soigneusement établis et préparés. Le modèle combinatoire parétien, qui comme nous l'avons vu s'applique aux phénomènes sociaux, est valable dans l'étude des phénomènes économiques également. Il peut fonctionner de schéma d'interprétation de la logique qui guide l'*accouplement bien réglé* (c'est-à-dire le mariage entre Giuseppe et Adelaide) mijoté par Beniamino Venarvagli, qui devait être le premier d'une longue série, dont Gadda voulait développer la narration sur plusieurs

¹⁰⁸ C. E. Gadda, « Des accouplements bien réglés », dans *Des accouplements bien réglés*, op. cit., p. 247.

générations¹⁰⁹. Dans le texte inachevé qui nous reste, on lit que le but du mariage est de « sauvegarder par tous les moyens l'unité domaniale, autrement dit la consistance du patrimoine, en assurant son acheminement, à l'unité, sur l'en-tête de l'Unique et fuyant avec horreur le Multiple »¹¹⁰. Libéré, de cette manière, du risque de dispersion de la substance, Beniamino s'apprête à rédiger le testament. Ce dernier, toutefois, selon le notaire Barlingozzi, se révèle invalide, ce qui redonne de la vigueur aux spéculations de mariage infinies de Beniamino, qui toutefois, cette fois-ci, se développent dans un délire anti-Foscolo, sur lequel (ne) se termine (pas) le récit.

Si « L'incendie de la rue Kepler » peut être lu comme l'un des premiers textes montrant la logique combinatoire appliquée à une matière sociale, dans laquelle le salut des personnages singuliers est le résultat d'un processus intrinsèquement interpersonnel, « Des accouplements bien réglés » prolonge cette vision narrative. Le récit démonte l'illusion de la propriété privée, l'un des « préjugés unitaires » que Gadda attaquait aussi dans la *Meditazione*, en mettant en lumière les prémisses collectives sur lesquelles son existence est fondée et qui font sa ruine. À travers l'analyse de la logique présidant au marché du mariage, le texte englobe dans cette critique, ensuite, cette institution également, la dénonçant en tant que stratégie pour contrôler les processus héréditaires. Dans ce cas également Gadda insère dans le texte lui-même un renvoi explicite à la logique combinatoire qui préside à la formation de l'intrigue ; il se trouve au moment du récit où de nouveaux événements, en modifiant radicalement le scénario des possibles, offrent à Beniamino des sources nouvelles d'inspiration.

¹⁰⁹ Voir l'« Appendice », où l'on trouve les notes prises par Gadda, qui montrent comment il avait projeté de développer l'histoire des mariages arrangés sur plusieurs générations. « Appendice II. Accoppiamenti giudiziosi (con un inedito soggetto cinematografico) », in *Accoppiamenti giudiziosi*, *op.cit.*, pp.455-479.

¹¹⁰ C. E. Gadda, « Des accouplements bien réglés », dans *Des accouplements bien réglés*, *op. cit.*, p. 255.

La concomitance d'un certain nombre de faits amène à maturation, par une opération combinatoire, d'autres faits dont la somme constitue, à nos yeux, l'après-coup logique des premiers, et nous donnons à cette somme le nom de destin, de fatum : l'interprétant comme un énoncé contraignant ou normatif érupté de bouche de prophète¹¹¹.

Ce qu'on appelle, rétrospectivement, le *destin* n'est qu'un ensemble de relations ; comprendre une personne, une situation, une conjoncture historique, un ensemble d'institutions sociales, signifie démêler ce nœud.

Un aspect important que l'analyse de ces nouvelles nous permet de souligner enfin, est que le type d'écriture qui prend en charge cette opération est une écriture *sociale* ; tout en traitant des thématiques, tel le salut et le privé, qui ont en leur centre, *a priori*, l'individu isolé, elle ne devient jamais, elle ne peut pas devenir, une écriture subjective ou de l'intime.

2. 4 L'analyse des apparences

Une autre caractéristique de cette écriture est, comme on l'a vu, l'attention qu'elle porte, dans les mots de Gadda lui-même, à la « composante esthétique » de la vie en société.

La séparation des faits du monde et de la société en apparences ou symboles spectaculaires d'un côté, et en mouvements et sentiments profonds, véridiques et faisant partie de la réalité spirituelle de l'autre, ce triage est une méthode caractérisant la représentation de la société que l'auteur aime donner : les symboles spectaculaires le poussent à tourner en dérision les objets, ce qui dans, certaines pages, atteint un ton

¹¹¹ *Ibid.*, p. 269.

paroxystique et un aspect déformé : ils le poussent à la polémique, aux mauvaises plaisanteries, au grotesque, au « baroque » : à l'intolérance, à la cruauté, à une hésitation misanthropique¹¹².

Dans maints passages, dont celui-ci, Gadda semble prolonger la tradition romantique qui considère les apparences sensibles comme le résultat d'une forme d'aliénation de l'homme en société et qui postule une séparation entre un extérieur, toujours mensonger, et un espace intime, qui recèle la vérité. De là, par exemple, l'intérêt de Gadda pour une nouvelle telle « El mundo por de dentro », l'un des cinq *Sueños* de Francisco de Quevedo. Dans ce récit, que Gadda traduit dans les années 1940, le protagoniste, assoiffé de connaître le monde, part en voyage et rencontre sur son chemin un vieillard, personnification de la désillusion. Celui-ci le convainc de l'accepter en tant que guide, en s'adressant à lui par les mots suivants : « Yo te enseñaré el mundo como es : que tú no alcanzas a ver sino lo que parece » – « Je te montrerai le monde tel qu'il est, puisque toi, tout seul, ne serais à même d'en voir que les apparences »¹¹³. En se promenant par la *Calle Major* du monde, tous les personnages qu'ils observent portent un masque qui cache leur visage véritable. À côté du masque constitué par les gestes et les manières de s'habiller, il y a aussi un masque langagier, constitué par les mensonges proférés par les personnages. L'enseignement que le jeune narrateur obtient de cette expérience est que le

¹¹² C. E. Gadda, « L'editore chiede venia », dans *La Connaissance de la douleur*, op. cit.. V.I.: « La sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenze o simboli spettacolari, muffle della storia biologica e della relativa componente estetica, e in moventi e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cernita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare della società: i simboli spettacolari muovono per lo più il referto a una programmata derisione, che in certe pagine raggiunge tonalità parossistica e aspetto deforme: lo muovono alla polemica, alla beffa, al grottesco, al "barocco": alla insofferenza, all'apparente crudeltà, a un indugio "misanthropico" del pensiero ». Nous traduisons et soulignons.

¹¹³ C. E. Gadda, *La verità sospetta. Tre traduzioni*, Bompiani, Milano, 1977, p. 41.

monde social n'est que spectacle et hypocrisie, et que pour atteindre sa connaissance il faut pénétrer au-delà de la surface, par l'instrument de la raison.

Comme l'a montré Federico Bertoni dans une analyse attentive des fondements philosophiques de l'œuvre et notamment de la relecture que Gadda fait de la philosophie de Kant, ces indications risquent toutefois de nous égarer, car elles semblent appuyer la « scission dualiste », entre, en termes kantien, le plan du phénomène et le plan du noumène. Une lecture attentive de l'œuvre nous en éloigne, au contraire, car pour Gadda ils n'existent pas des plans distincts de la réalité, mais uniquement des visions différentes d'une seule et même réalité.

...le monde, en dépit de ce qu'il peut sembler, n'est pas fondé sur une hiérarchie du sensible et de l'intelligible, de l'apparence et de l'essence, de la représentation et de la réalité en soi. Même l'investigation du *verso* du réel, la recherche du secret, du mystère, du noyau générateur profond et caché, a lieu entièrement dans le champ du phénomène, dans le domaine de l'expérience, sans besoin de supposer une réalité parfaite et séparée enfermée dans un ciel platonique¹¹⁴.

En somme, il ne faut pas trop rapidement conclure, en lisant les textes du *Siglo de Oro* qu'il traduit, que Gadda reprenne comme base de sa vision du réel la vision moralisatrice de Quevedo, ancrée à son tour dans une tradition chrétienne et platonique. Toutes les capacités d'observation de cet écrivain, ainsi que tout son savoir technique visent, en effet, à reproduire et à déchiffrer les apparences et les manifestations visibles

¹¹⁴ F. Bertoni, *La verità sospetta op. cit.*, p. 91. V.I. : « Il mondo, a dispetto di quanto possa sembrare, non è fondato su una gerarchia de l sensibile e dell'intelligibile, dell'apparenza e dell'essenza, della rappresentazione e della realtà in se'. Anche l'investigazione del rovescio, la ricerca del segreto, del mistero, dell'occulto e profondo nucleo generatore, si gioca tutta nel campo fenomenico, nel dominio dell'esperienza, senza dover presupporre una realtà separata e perfetta racchiusa in qualche cielo platonico ». Nous traduisons.

de la vie, et son attention est portée tout entière sur ce que Contini appelle « l'écorce exaltante des choses » – « l'esaltante buccia delle cose »¹¹⁵. Pour Gadda, comme d'ailleurs pour Simon, il ne s'agit jamais « d'ôter le masque au nom de la transparence et de la sincérité absolues »¹¹⁶. Au contraire, l'analyse des masques est prise très au sérieux, et ceux-ci sont considérés à la fois comme matière artistique et comme unique point de départ de la connaissance. Tous des éléments rapprochent ces écrivains de la phénoménologie, philosophie qui « *replaces les essences dans l'existence* et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur "facticité" »¹¹⁷, et les situent dans une rupture nette avec la philosophie prônée par Rousseau (qui est une cible explicite des écrits de Simon¹¹⁸). Gadda est très conscient que les « symboles spectaculaires », qu'il ne cesse s'enregistrer, sont les médiations nécessaires à travers lesquelles la vérité des êtres se produit et se manifeste. Comme pour Merleau-Ponty, la simple image de la démarche d'une femme, par exemple, serait à même, à ses yeux, de mettre à jour une richesse infinie d'informations : « il y aura (en elle) l'emblème d'une manière d'habiter le monde, de le traiter, de l'interpréter par le visage comme par le vêtement, par l'agilité du geste comme par l'inertie du corps, bref d'un certain rapport à l'être »¹¹⁹.

¹¹⁵ G. Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*. Torino, Einaudi, 1989, p. 20.

¹¹⁶ B. Carnevali, *Le apparenze sociali*, op.cit., p. 377.

¹¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 7. Nous soulignons. Cf. F. Bertoni qui reconstruit les présupposés philosophiques de la position de Gadda, en particulier en analysant son rapport avec la philosophie kantienne, dans *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, op. cit., voir en particulier le chapitre « Parvenze », pp. 74-109.

¹¹⁸ Sur la place de Rousseau dans l'œuvre simonienne voir Cécile Yapaudjian-Labat, « L'humanisme en question chez Claude Simon », dans *Claude Simon : situations*, op.cit., pp. 103-116.

¹¹⁹ M. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », op. cit., p. 12.

Robert S. Dombroski, qui s'est beaucoup occupé des travestissements et des jeux de miroirs déformant qui caractérisent l'écriture gaddienne, observe que l'une des caractéristiques principales de celle-ci

est que les images qu'elle présente ne reproduisent aucune forme de réalité objective ; elles exhibent plutôt des objets qui, déjà culturalisés par l'usage de la convention, se gravent dans la psyché collective en tant que constructions idéales. Il s'ensuit que les actions et les personnages sont doublement lointains du réel, car ce dont Gadda fait la parodie n'est pas le réel [...], mais bien la représentation culturelle que la langue en véhicule¹²⁰.

À la lumière de ce constat, le projet de décrire suivant l'idéal de transparence devient tout simplement impossible, puisqu'il n'y a pas d'expression immédiate des situations sociales et historiques, ni des états d'âme et des conditions intimes. Les choses, les personnes, les situations existent, dans les textes de Gadda, dans une « ostentation » permanente et, si elles apparaissent déformées, c'est parce que Gadda en parle toujours en incluant « le discours qui les rendent visibles ».

S'il n'y a donc pas de distinction entre les représentations et les essences, toutes les représentations, toutefois, n'ont pas le même statut et n'appartiennent pas au même niveau de réalité. Une distinction est maintenue, par exemple, entre les représentations spontanées de la vie en société des individus, d'une part, et celles produites ou

¹²⁰ R. S. Dombroski, « Travestimenti gaddiani », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS)*, n. 2, 2002, traduction en italien de A. R. Dicuonzo. V.I.: « Caratteristica principale dello stile gaddiano è che le immagini che lo popolano non riproducono alcuna forma di realtà oggettiva ; piuttosto, esibiscono oggetti che, già culturalizzati dall'uso e dalla convenzione, s'incidono nella psiche collettiva come costruzioni ideale. Ne consegue che azioni e personaggi sono doppiamente remoti dal reale, poiché ciò che Gadda parodia non è la realtà, [...] bensì la rappresentazione culturale che la lingua veicola. L'impressione di materialità che ne ricava il lettore si origina dunque dalla condizione di ostensione in cui le cose sussistono. L'oggetto appare deformato perché ciò che Gadda parodia non è la cosa, ma il discorso che la rende nota ». Nous traduisons.

provoquées par un pouvoir ou des forces politiques, de l'autre, ayant comme but de manipuler la perception du réel. Gadda appelle ces dernières des *mythes*, terme négatif qu'il utilise en particulier en relation à une série de phénomènes liés au fascisme¹²¹. Dans *Eros et Priape*, font partie du mythe les éléments constituant ce qu'on a appelé l'« esthétique » du fascisme. L'objectif de ce texte est en effet de mettre en lumière l'« appareil symbolique » du pouvoir, l'ensemble des signes distinctifs de son idéologie, capables de véhiculer, d'une manière dissimulée, des messages adressées aux masses. Ainsi l'analyse littéraire rejoint, et par maints égards anticipe, les observations les plus récentes des historiens qui voient désormais dans le fascisme un régime de masse fondé sur le « culte de l'apparence », au sein duquel « le jeu des formes devient à maintes égards la substance et la matière première de son expérience réelle »¹²².

D'un autre côté, l'œuvre de Gadda exploite l'analyse des formes symboliques pour comprendre tout aussi bien les modalités de la communication entre individus et de l'exhibition de soi dans des situations de la vie quotidienne ordinaire. Que l'on pense, par exemple, à l'infinité d'objets, que l'on pourrait repérer dans ses textes, qui permettent et garantissent l'efficacité de ce que Goffman appelle les « rites d'interaction ». Ainsi dans un extrait du roman *La connaissance de la douleur*, le narrateur décrit en détail comment les hommes, membres de la bourgeoisie du pays imaginaire du Parapagàl, fument leur cigarette, à conclusion de leur repas au restaurant.

¹²¹ Un recueil de trois textes antifascistes qu'il écrit en 1944 (publiés posthume en 1988, Milano, Libri Scheiwiller) est titré *Les mythes de l'âne* (I miti del somaro), où derrière l'appellation offensive il faut lire Mussolini. Voir aussi P. Antonello, « Mito », dans F.G. Pedriali (ed.), *A Pocket Gadda Encyclopedia*, EJGS Supplement no. 1, 2008.

¹²² P. G. Zunino, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Bologna, il Mulino, 1985. V. I. : « il gioco delle forme diviene sotto molti aspetti sostanza e materia prima della sua esperienza reale ». Nous traduisons.

Ils fumaient. Tout de suite après la pomme. Se disposant à libérer le charme qui, depuis un long moment, c'est-à-dire depuis le temps de l'osso-buco, était allé en s'accumulant peu à peu en leur personne [...]. Ils tiraient de leur poche un étui à cigarettes, en argent : puis, de l'étui, une cigarette, plutôt bourrée, massive, à bout doré, qu'ils vous tapotaient légèrement, contre l'étui toujours, entre temps refermé de l'autre main, dans un déclic ; ils la portaient ensuite aux lèvres ; après quoi, comme agacés, tandis qu'une fine ride horizontale se dessinait sur leur front, obnubilé par des soucis de haute portée, ils reposaient l'étui sans plus de soin. Venus à la cérémonie des allumettes, ils en trouvaient finalement, après avoir fouillé en deux ou trois endroits, une pochette [...]. Ils en détachaient une unité, frottaient, allumaient ; rassérénant derechef leur front, déjà assez surchargé de penser [...]. Après quoi, objet de l'admiration stupéfiée des autres « tables », ils tiraient la première bouffée de cette fumée d'exception.¹²³

Ils restaient ainsi, accompagnant la digestion par les « miasmes » de la fumée et « à se contempler à part soi, dans la glace des pupilles d'autrui »¹²⁴. Un « rituel », une « cérémonie » dont les phases durent normalement quelques secondes sont ici grossies jusqu'à occuper deux pages entières, que nous avons coupées pour le propos de la citation. La cigarette, objet ordinaire, est décrite en faisant émerger avant tout sa fonction de symbole d'identité sociale et d'instrument permettant d'afficher sa propre distinction.

¹²³ Cet extrait a été également publié séparément en 1940 dans la revue « Letteratura » ; le texte français est tiré de *La connaissance de la douleur*, *op. cit.*, dans la trad. de Louis Bonalumi et François Wahl, pp. 173-175. V. I. : « Navi approdano al Parapagà », dans *L'Adalgisa*, *op. cit.*, pp. 177-178. V. I. : « Fumavano. Subito dopo la mela. Apprestandosi a scaricare il fascino che da lunga pezza oramai, cioè dall'epoca dell'osso-buco, si era andando a mano a mano accumulando nella di loro persona [...]. Estraeivano, con distratta noncuranza, di tasca, il portasigarette d'argento : poi, dal portasigarette, una sigaretta, piuttosto piena e massiccia, col bocchino di carta d'oro ; quella te la picchiavano leggermente sul portasigarette [...] la mettevano ai labbri ; e allora, come infastiditi, mentre una sottil ruga orizzontale si delineava sulla lor fronte, onnubilata di cure altissime, riponevano il trascurabile portasigarette. Passati alla cerimonia dei fiammiferi, ne rinvenivano finalmente, dopo aver cercato in duo o tre tasche, una bustina e matrice [...]. Ne spiccavano una unità, strofinavano, accendevano ; spianando a serenità nuova la fronte, già così sopraccaricata di pensiero [...], dopo di che, oggetto di stupefatta ammirazione da parte degli « altri tavoli », aspiravano la prima boccata di quel fumo d'eccezione ». Nous traduisons.

¹²⁴ *Ibidem*.

2.4.1 *L'affreux pastis de la rue des Merles*

Poursuivons notre analyse à partir du roman *Quer Brutto Pasticciaccio de Via Merulana* qui, publié en 1957, marque le début de la consécration de Gadda en Italie¹²⁵. Il est traduit en français en 1963, suite à une longue recherche pour trouver un traducteur prêt à accepter l'entreprise. Dans l'une des lettres qu'il échange avec Gadda, François Wahl, directeur de la collection au Seuil et promoteur de la traduction, s'exclame : « Dieu sait que nous n'avons jamais vu un livre pour lequel il soit aussi difficile de trouver un traducteur ! La virtuosité, comme vous voyez, fait peur ! »¹²⁶. Après huit tentatives échouées, le choix tombe sur Louis Bonalumi, lombard d'origine, qui mène la traduction dans une correspondance régulière avec l'écrivain italien.

La difficulté dans la recherche du traducteur semble justifiée, en effet, si l'on considère les obstacles majeurs que l'entreprise de traduction présente dans le cas de ce roman. Car la langue du *Pasticciaccio* n'est pas proprement l'italien, quant plutôt un mélange embrouillé d'italien, de plusieurs dialectes de la péninsule et de langues étrangères. À cette base multilinguistique il faut ajouter la cohabitation constante entre registres différents, du registre parlé au registre élevé, et des technicismes. Maria Antonietta Terzoli, dans son commentaire détaillé du roman, énumère, ensuite, les noyaux constituant le tissu intertextuel extrêmement riche de l'œuvre. Mettant pleinement en pratique la position de « braconnier invétéré » défendue dans l'article « *Lingua letteraria e lingue dell'uso* », Gadda construit son texte sur la base à la fois des

¹²⁵ Pour la place de ce roman dans la trajectoire gaddienne voir *infra*, chapitre 1. Pour la publication du roman en Italie et sa réception voir G. Patrizi, éd. *La critica e Gadda*. Vol. 145, Bologna, Cappelli, 1975.

¹²⁶ Lettre inédite, citée dans la correspondance entre Gadda et Alfredo Parise, « *Se mi vede Cecchi, sono fritto* ». *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, a c. di D. Scarpa, Milano, Adelphi, 2015, p. 122.

classiques des littératures italienne, grecque, et latine et des littératures étrangères modernes, notamment les littératures russe et française. Le roman, ensuite, est parsemé des références et d'allusions explicites, ou implicites, à des textes philosophiques et de psychanalyse, à des traités d'économie et des études sociologiques¹²⁷. En ce qui concerne la description des paysages et de la ville de Rome, la critique a relevé la présence du Guide Touring, à plusieurs reprises cité dans le texte, ainsi que de l'*Enciclopedia Italiana*. La liste des sources composant le vaste intertexte gaddien ne serait pas complète si on ne citait pas, enfin, les références picturales, présentes à travers de nombreuses *ekphrasis*¹²⁸.

En somme, on a là un immense réservoir de savoir réélaboré par l'écriture littéraire, qui fonctionne comme une machine à phagocyter n'importe quel langage et discours, en l'incorporant dans la fiction. Le résultat de ce travail formel est quelque chose de très différent d'une mono-langue, car, comme le soulignait déjà Michel Butor dans les années 1960, l'écriture gaddienne se construit dans et par la traduction, entre langues et langages différents. La traduction est l'opération constante qui accompagne jusqu'à la lecture de ses textes, une lecture qui se fonde sur la traduction (mentale) du « gaddien » à l'italien. Gadda se montre d'ailleurs conscient de l'effort requis à ses lecteurs, puisque dans une lettre à l'éditeur français il déclare d'être prêt, afin de faciliter le travail de Bonalumi, à rendre lui-même en italien les phrases « italiennes difficiles »¹²⁹. Le langage gaddien acquiert aussi un statut singulier dans l'œuvre,

¹²⁷ En particulier Vilfredo Pareto, dont on a eu déjà l'occasion d'en souligner le rôle.

¹²⁸ M. A. Terzoli, « Introduzione », dans *Commento a « Quer pasticciaccio brutto de via Merulana » di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci, 2015, pp. 7- 30.

¹²⁹ Cité par G. Pinotti, « "Y s'sont canardés rue Merulana, au 219", ovvero : le emigrazioni di don Ciccio Ingravallo », dans *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, a c. di Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano, Effigie, 2009, p. 115.

puisque'il est bien plus qu'un instrument expressif, et devient « presque un personnage, qui est décrit, raconté, formé et qui vit une histoire propre, à part, mais interne au texte »¹³⁰. Le terme *pasticciaccio*, en plus d'indiquer la complexité, sociale et psychologique, à la base des faits divers au centre du roman, renvoie à l'opération gnoséologique/linguistique réalisé par le roman¹³¹.

Ce roman reprend et approfondit l'opposition entre les couples vérité/mensonge et profondeur /apparence, dont le rapport d'opposition est déjoué, rendu inopérant. Rapellons brièvement la trame elle-même, inspirée de la structure policière. C'est l'histoire du vol de bijoux et de pierres, escamotés à la riche « comtesse » Menegazzi (appelée Zalaméo dans la traduction française, afin de préserver les jeux de mots faits à partir de son nom), habitant dans le « Palazzo » de la rue des Merles. Le fait est suivi, quelques jours plus tard, d'un crime bien plus grave, l'assassinat de Liliana Balducci, voisine de palier de la comtesse Menegazzi et dame de la haute bourgeoisie romaine, tourmentée par l'impossibilité d'avoir des enfants. Ce rêve de maternité nié avait poussé Liliana à accueillir chez elle, comme si elles étaient ses propres enfants, une série de jeunes filles, venant dans la plupart des cas de situations sociales difficiles et sans moyens. C'est parmi elles que se cache, sans doute, l'assassin, dont l'acte est motivé par le désir de s'emparer de l'argent et des richesses de la patronne, ou « belle-mère ». Le commissaire Ciccio Ingravallo est chargé de l'enquête, cas pour lui d'autant plus

¹³⁰ Voir M. Fasciolo « Cantieri gaddiani. Ricognizioni linguistiche sulla prosa di Gadda », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS)*, n. 5, 2007. V.I.: « quasi un personaggio, che appunto viene descritto, raccontato, plasmato e che vive una propria vicenda interna al testo », Nous traduisons.

¹³¹ Voir à ce propos Roscioni qui souligne la dimension *engagée* de cette vision poétique : « Le pastis, le désordre sont soit imitation de la déformation réelle, soit désagrégation délibérée d'un ordre apparent, propédeutique à la création d'une réalité nouvelle. Dans cette dernière acception, il est l'équivalent, sur le plan expressif, du "développement apparemment désordonné" au plan de la fable : un mécanisme capable de démolir et de reconstruire, un moyen de polémique et de recherche. De ce point de vue, peu d'écrivains peuvent se dire aussi "engagés" que Gadda », dans *La disharmonie préétablie*, *op.cit.*, p. 99.

douloureux qu'il connaissait et admirait Liliana. La version finale du roman est composée de dix chapitres, qui relatent, dans un ordre chronologique, le développement de l'enquête¹³².

Mais la tentative de déchiffrer les versions contradictoires d'un même épisode, autant de représentations fourvoyant de celui-ci, échoue : « Chaque hypothèse, chaque déduction, fût-ce la mieux agencée, avait son point faible, comme un filet qui se démaille. Adieu sardine ! petite sardine de la « reconstitution » impeccable » (AP 242) ¹³³. Ingravallo, dans la scène finale du roman, a une sorte d'illumination qui semble indiquer la compréhension soudaine de l'identité de l'assassin ; mais le mystère reste irrésolu, car il n'est jamais communiqué au lecteur, laissant par là le roman inachevé et les attentes du genre déçues. Le caractère inachevé du livre persiste uniquement, toutefois, du point de vue de l'intrigue, celui qui intéresse le moins Gadda, pour qui l'œuvre est essentiellement *finie* : « le nœud se dénoue tout d'un coup, le récit se clôt brusquement. J'ai cru que m'attarder sur les comment et les pourquoi aurait été un vain marmottage, un traînement pédantesque, et de toute façon venant après la fin de la narration »¹³⁴. Ce qui compte ce sont l'architecture et la composition de l'œuvre. L'opposition entre vrai et faux, qui recouperait celle entre profond et superficiel, se dissout et en même temps se complique par la tentative du roman de présenter « l'ensemble de forces et de probabilités » (AP 27)

¹³² Comme pour la plupart des romans gaddiens, la genèse du roman est complexe et s'étale sur plusieurs années, elle inclut différentes versions constamment remaniées et en partie publiées dans des journaux avant d'être assemblées dans un seul volume. Voir M. A. Terzoli, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merula di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci, 2015 et G. Pinotti, « Dal primo al secondo « Pasticciaccio » : la revisione del romanesco », dans *Studi di letteratura offerti a Dante Isella*, Naples, Bibliopolis, 1983, pp. 615-40.

¹³³ V.I. : « Ogni ipotesi, ogni deduzione, per ben congeniata che fosse, risultava offrire un punto debole, come una rete che si smaglia. E il pesciolino...addio ! Il pesciolino della « ricostruzione » impeccabile », p. 236.

¹³⁴ C. E. Gadda, « Incantazione e paura », dans *Saggi, giornali, favole, e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1991, p. 1214. V.I. : « Il nodo si scioglie a un tratto, chiude bruscamente il racconto. Dilungarmi nei come e nei perché ritenni vano borbottio, strascinamento pedantesco, e comunque postumo alla fine della narrazione ». Nous traduisons.

qui englobe le « cas », autrement dit l'enchevêtrement d'éléments qui ont permis son existence même. Tous ces facteurs sont considérés par Gadda prioritaires par rapport au dénouement et en partie indépendants de la trame.

2.4.2 Narrer en ventriloque

L'histoire est traversée par l'antagonisme structural entre les membres de classes sociales différentes, antagonisme qui est explicité dans le traitement cinématographique, titré *Il palazzo dell'oro*, que Gadda écrit quelques années après le début de la rédaction du roman. Dans ce dernier, en revanche, cette tension reste implicite, ce qui augmente la complexité des scénarios sociaux et psychologiques, qui s'exprime essentiellement à travers les choix linguistiques faits pour donner corps aux personnages. La société romaine se laisse connaître, en effet, à travers la variété des langages qui la constituent. Le bâtiment de la rue des Merles devient l'endroit emblématique de cette pluralité linguistique et humaine, puisque, similairement au bâtiment au centre de la nouvelle « L'incendie de Kepler », il fourmille de vie et d'activités différentes. Habité par des personnes d'origines socio-économiques et géographiques variées, il est un creuset de sociolectes, comprenant une multiplicité de dialectes, du dialecte romain au dialecte du Molise, en passant par le milanais¹³⁵.

Si, dans l'après-guerre, Gadda n'était pas le premier à faire figurer les dialectes dans un roman, la manière dont il les met en scène est singulière et le distingue de la plupart des expérimentations italiennes contemporaines. À travers l'emploi fréquent du

¹³⁵ Voir G. Pinotti, « Dal primo al secondo "Pasticciaccio" : la revisione del romanesco », dans *Studi di letteratura offerti a Dante Isella*, Naples, Bibliopolis, 1983, pp. 615-40.

discours indirect libre la distance entre le narrateur et les personnages est affaiblie et parfois abolie ; le narrateur emprunte son langage aux personnages et narre les épisodes en mélangeant constamment les points de vue. Il devient aussi une sorte de caisse de résonance, qui, par une stratégie de mise en abîme, relate les discours d'un personnage qui a son tour est en train de relater les discours de la mère d'un deuxième personnage¹³⁶. Calvino comparait les interventions du narrateur gaddien à la performance d'un ventriloque, où « toutes les voix se superposent dans le même discours, parfois dans la même phrase avec des changements de ton, modulations et de fausset »¹³⁷. Pris lui-même, presque, par cette automaticité des réflexes langagiers, par cette sorte de « contagion stylistique »¹³⁸ qu'on a déjà repérée, le narrateur manque d'une identité linguistique définie, n'acquiert jamais une véritable consistance et, presque comme conséquence, est dépourvu de la position omnisciente qui lui reviendrait. La vision du sujet « club », fragmenté et à facettes multiples, que Gadda avait déjà exploré dans d'autres textes, joue ici un rôle clé, car elle est incarnée, avant tout, par la figure du narrateur lui-même. Le sujet gaddien, tout comme le sujet bakhtinien « est donc constitutivement divisé et multiple : on ne peut l'appréhender en soi que dans le système de ses interrelations »¹³⁹.

En plus de constituer une originalité stylistique dans le champ littéraire italien de l'époque, le langage hybride du narrateur reflète également la tension psychologique

¹³⁶ Voir à ce propos les exemples précis analysés par M. Bignamini, « Un nome a tutti : lingua e dialetto tra plurilinguismo e polifonia », dans *Mettere in ordine il mondo ? Cinque studi sul Pasticciaccio*, Bologna, CLUEB libri, 2012, p. 93.

¹³⁷ I. Calvino, « Introduzione al Pasticciaccio », dans *Saggi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1995p. 1079. V.I. : « Tutte queste voci si sovrappongono nello stesso discorso, talora nella stessa frase con cambiamenti di tono, modulazioni, falsetti », Nous traduisons.

¹³⁸ L'expression est de Leo Spitzer, reprise par Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981 ; p. 50.

¹³⁹ M. Scarpe, entrée « Dilaogisme » dans le *Lexique socius : ressources sur le littéraire et le social*, en ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique>

vécue par l'auteur lui-même. Gadda a été, toute sa vie, en conflit ouvert avec sa classe d'origine, la bourgeoisie, et d'autre part attiré par les classes populaires, dont les membres, dans ses romans sont souvent porteurs de valeurs alternatives. Le choix d'énonciation reflète, d'un côté, ses difficultés d'identification avec la classe bourgeoise et son langage, de l'autre, ses sympathies envers les gens du « peuple », les marginaux, les défavorisés dont l'expression n'est jamais ridiculisée face aux parlers plus élevés. Céline avant lui avait conçu sa langue, qu'il appelait « anti-bourgeoise », en termes de lutte de classe¹⁴⁰ ; il s'agit là d'un élément ultérieur qui rapproche Gadda de son modèle français. Car la position du narrateur chez lui, l'emploi du dialogisme interne et en général la formation d'un langage polyphonique, ont aussi une portée éthico-politique, en ce qu'ils correspondent à la tentative de donner la parole aux subalternes, en leur cédant l'espace de l'énonciation. Nous ne voulons pas suggérer qu'il y ait derrière ce choix une volonté ouvertement démocratique ; il serait plus correct d'y voir le résultat de la fidélité à la complexité du réel social qui anime son écriture et qui pousse Gadda à ne pas superposer une interprétation idéologique définitive, qui découlerait de sa position sociale. Car en effet, l'attitude « mimétique » du narrateur rend possible, avant tout, de nuancer les oppositions langagières de manière à ce qu'elles ne recouvrent pas entièrement les oppositions de classe. À la différence, par exemple, de l'œuvre de Proust, où « le langage de l'« autre » est encadré, l'auteur [...] en parle en situation d'extraterritorialité »¹⁴¹, dans le *Pasticciaccio* l'« autre » étant intégré dans l'identité du narrateur lui-même, ne devient jamais le pur objet d'une attention folklorique.

¹⁴⁰ H. Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 186.

¹⁴¹ R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op.cit.*, p. 116, cité par L. Gauvin, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004, p. 217. Voici un exemple d'une phrase où la voix du narrateur se mélange à celle du personnage ; c'est le témoignage du receveur du bus qui a vendu un

Les frontières entre appartenance linguistique et appartenance sociale sont brouillées et la mobilité idiomatique et stylistique du narrateur permet ainsi de complexifier la vision des rapports entre personnages, enfin d'éviter toute lecture manichéiste trop facile. L'attention méticuleuse à ne pas fournir des fausses représentations des classes sociales subalternes à travers un langage rigide est un trait constituant l'éthos discursif de cet écrivain. Gadda lui-même souligne à plusieurs reprises l'intention qui accompagne son traitement du langage, qu'il rattache à la tradition macaronique :

S'exprimer macaroniquement est une façon de se soumettre au sentiment de tous, plus que de le combattre [...]. La macaronée n'est pas un exercice baroque, une loufoquerie du style précieux, mais le désir et la joie de dépeindre au-delà de la forme acceptée et canonisée par les veaux : c'est la joie d'attendre les strates autonomes de la représentation, l'humeur phréatique des peuples et celle des âmes¹⁴².

L'expression « strates autonomes de la représentation » se trouve en opposition directe avec les *mythes*, les représentations manipulées. Le peuple, en parlant, en agissant, se représente tout seul, à travers les gestes et les paroles ; c'est un devoir éthique de l'écrivain de puiser, pour son travail, dans ce langage non corrompu.

billet à l'un des soupçonnés du vol. L'effet dialogique se perd légèrement dans la traduction française, voilà les deux versions : « S'accaloro' nella conferma. Lo aveva colpito il fatto, ner daje il bijetto, che la sciarpa j'inturcinava mezza faccia, al cliente : « ciaveva er barbozzo drento », come facesse chissà che fresso, il 13 di marzo, al Torraccio. No, non aveva berretto. A testa scoperta, si' : pero' a capo chino senza guardare in faccia : un zazzellone tutto scarruffato, en niente artro », p. 43. V. F. : « Il conferma avec chaleur. Ce qui l'avait frappé, surtout, en lui r'filant son ticket, c'est que l'écharpe lui entortillait la moitié d'la bobine, au client : « L'en avait jusqu'au nez ! » comme si on était au Pôle Nord, au 13 mars, au Torraccio. Non, ça non, il n'avait pas de casquette. Oui, tête nue, oui. Mais baissée, sans regarder en face : une crinière embroussaillée. Oui, c'est tout ». (AP 50)

¹⁴² C. E. Gadda, *Les voyages la mort*, op.cit., p. 130. V. I. : « Maccheronea non è [...] un esercizio barocco d'una prezioseggiante stramberia, ma desiderio e gioia del dipingere al di là della forma accettata e canonizzata dai bovi : è gioia dell'attingere agli strati autonomi della rappresentazione, all'umore *freatico* delle genti, atellane o padane che le fossero, delle anime », dans C. E. Gadda, *Saggi Giornali Favole*, op.cit., vol. I, p. 499.

Derrière la tension et les mélanges linguistiques qui constituent le roman, se trouve également un conflit politique lié à la présence discrète, mais constante, du fascisme, les faits narrés ayant lieu en 1927. Loin d'être des épisodes isolés, qui auraient pour fonction d'établir le contexte historique, les *excursus* historiques qui renvoient au régime jouent un rôle structurant dans le roman. Ils introduisent dans la trame « une relation, indirecte, entre le crime et la recherche de ses infinies "causes et con-causes" : relations qui comporte un déplacement horizontal de l'enquête vers un "mal" concomitant [le fascisme], externe mais non pas étranger aux deux délits »¹⁴³. Ensuite, bien que le statut politique de la réflexion sur le fascisme dans le roman soit bien différent de celui caractérisant le pamphlet *Eros et Priape*, de points en communs existent entre ces deux textes. Similairement au pamphlet, le *Pasticciaccio* est truffé d'allusions indirectes à Mussolini, qui n'est nommé qu'à travers des sobriquets, tels Bouché, Tête de Mort, Predappiochose, Merde et bien d'autres. Du Duce est présente aussi la voix, qui se répand dans les oreilles de la population. On la retrouve, par exemple, dans la maison du maréchal Santarella, où « l'aboi mâle du Bouché résonnait de temps à autre à ses membranes tympaniques, y suscitant de tonifiques vibrations, jusqu'à lui revitaliser la coucourde, non moins qu'à douze millions d'autres purs Italiens [...]. Elle surgissait, la chère voix, hop-là, à l'improviste, elle sortait du « meuble » de la T.S.F. » (AP 149). On trouve, ensuite, de nombreuses allusions éparses à des épisodes ayant eu lieu dans la période fasciste ainsi qu'aux choix économique-politique du régime. Le chapitre trois, par exemple, s'ouvre sur une longue réflexion concernant le nouvel ordre moral de Rome et

¹⁴³ C. Benedetti, « La rappresentazione del fascismo in chiave metastorica », dans *Una trappola di parole. Lettura del « Pasticciaccio »*, Pisa, ETS Editrice, 1987, p. 96. V. I.: « L'introduzione dell'*excursus* va considerata come l'immettersi di una relazione, indiretta, tra il delitto e la ricerca delle infinite sue « cause e concause » : relazione che si costituisce come uno spostamento orizzontale dell'indagine verso un « male » concomitante, esterno ma non estraneo ai delitti ». Nous traduisons.

du pays, tel qu'on peut le deviner de la lecture des journaux. Les crimes et les faits divers, comme ceux de la rue des Merles, n'y ont désormais qu'un espace restreint, ce qui, au lieu de correspondre à ce qui se passe réellement dans le pays, est la conséquence du joug de la censure sur la presse italienne. Ailleurs, lors de l'interrogatoire de Remo Balducci, le mari de la victime, l'une de nombreuses digressions du roman porte l'attention sur le portrait du Duce accroché au mur de la salle.

Le mal, on lit dans le roman, « affleure, imprévu [...] sous le couvert des apparences, comme affleure un caillou, sans qu'on le voie : comme la dureté noire du roc, dans un pré » (AP 70). Il affleure aussi derrière les mots ou les phrases. L'écriture romanesque prolonge dans ce sens l'enquête sur le mal (dont le fascisme est la manifestation historique contemporaine) entamée dans *Eros et Priape*, en partageant l'objectif de mettre à jour la réalité qui se cache derrière, en particulier, les « nobles babillages des zens de bien », les formules linguistiques stéréotypées¹⁴⁴. L'inscription du social dans l'univers fictionnel passe, peut-être avant tout, par le domaine du langage. L'analyse de la position et de la trajectoire de Gadda dans l'après-guerre nous a permis de mettre en lumière la fonction polémique de sa poétique du plurilinguisme, dont le *Pasticciaccio* est la réalisation romanesque. Tout en condamnant « la dégénération utopique du tissu social », Gadda considérait les « individus utopistes » des « gouttes de quintessence » versées dans le « liquide » constitué par la société, afin de lui donner de la saveur¹⁴⁵. Son travail d'écrivain, et plus précisément le traitement du langage dans le

¹⁴⁴ C. E. Gadda, *Eros et Priape*, *op.cit.*, p. 29. Sur les liens entre les deux textes, voir C. Benedetti, « La rappresentazione del fascismo in chiave metastorica », *op.cit.*, p. 83.

¹⁴⁵ C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, *op. cit.*, p. 184. V.I. : « Si comprenderà subito come io non voglia attaccare gli individui utopisti, che rappresentano le « gocce di essenza quinta » d'un determinato punto di vista o di una determinata spiritualità versata nel liquido per insapidirlo, ma invece io attacchi la degenerazione utopistica del tessuto sociale totale ». Nous traduisons.

Pasticciaccio, ne sont pas étrangers à cette fonction « utopiste ». La création artistique se configure comme une sorte d'expérimentation à la fois linguistique et sociale, à travers laquelle Gadda, comme le souligne Gabriele Frasca, « refondait, à sa manière, une communauté, que la guerre avait détruite ». Et le roman se constitue ainsi comme « un appareil pour capturer les voix de la vie, comme si une mauvaise histoire qu'il faut oublier pouvait être rachetée par une géographie actuelle de l'écoute »¹⁴⁶. Si l'on prend au sérieux l'une de ses déclarations de l'après-guerre, pour Gadda il ne s'agissait pas de « se débarrasser d'une période historique, mais de vaincre le fascisme en nous-même »¹⁴⁷. D'où partir, pour mener à bien une telle entreprise, sinon d'une révision de la langue elle-même, instrument nécessaire et primaire de toute intériorisation ? Une phrase de ce type ne surprend pas, d'ailleurs, si l'on considère le conflit, tout intérieur, et les ambiguïtés qui caractérisent le rapport entretenu par Gadda en première personne avec le fascisme.

2.4.3 Des phrases-monde

Dans *Eros et Priape*, tout en exhortant les lecteurs à réfléchir sur le passé qui vient de se clore et à trouver des solutions pour racheter les erreurs commis, Gadda dénonçait également les risques qui se cachent derrière les bonnes intentions nées d'un enthousiasme de circonstance :

¹⁴⁶ G. Frasca, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Napoli, Edizioni d'if, 2011, p. 16. V.I. : « Rifondava a suo modo una comunità che la guerra aveva sfilacciato, riconfigurandola se mai a furia di reportage, quest'apparato di cattura delle voci della vita, come se una storia da dimenticare potesse essere redenta da una geografia attuale dell'ascolto ». Nous traduisons.

¹⁴⁷ C. E. Gadda, « Scritti dispersi », dans *Saggi, giornali, favole, e altri scritti*, op.cit, p. 1181. V.I. : « Non si tratta di liquidare un periodo storico, ma di vincere il fascismo in noi stessi », Nous traduisons.

Nous voulons reconstituer, ou mieux, plutôt, constituer une bonne société : nous faisons de beaux discours [...] et cette société utopique, nous la versions bien chaude, hors de la casserole de nos meilleures intentions, de nos délicats sentiments, de nos louables résolutions, de notre prurit de justice : un petit prurit qui est, tant que ce ne sont que paroles, des plus agréables à gratter. On en tire quasiment davantage de plaisir, d'avoir à écrire l'histoire du Logos, surtout celle d'un futur dont on rêve, que de se gratter le dos à un coin de rue. [...] O Platon ! Va te faire soigner¹⁴⁸.

Depuis l'analyse détaillée de Bertoni portant sur le substrat philosophique de l'œuvre, et justement sur la discussion autour de l'idéalisme platonicien et ensuite kantien, on ne saurait sous-estimer, dans le passage ci-dessus, la référence à Platon. Elle renvoie à la question qui concerne le rapport entre logos et pratique, entre parole et idée et au jugement négatif porté sur le raisonnement abstrait, que Gadda considère comme stérile, s'il n'est pas accompagné par une connaissance pratique. À la différence de Simon qui garde constamment une distance par rapport à la réflexion philosophique (ce qui n'implique pas, bien sûr, que son œuvre n'ait pas une portée philosophique considérable¹⁴⁹), pour Gadda le lien entre philosophie et écriture est explicite, profond et nécessaire. Mais sa conception de cette activité s'écarte de l'image traditionnelle, car la philosophie, et l'écriture littéraire qui la porte, doit s'opérer à partir de « l'étoffe du réel », elle reste sinon creuse et inutile. Ainsi, le personnage d'Ingravallo dans le *Pasticciaccio*, incarnant justement la figure du philosophe, qui a l'habitude de s'adonner à « des étranges lectures » associées, dans l'imaginaire populaire, aux « bouquins dont il tirait tous ces grands mots qui ne veulent rien dire, ou presque, mais utiles comme pas un

¹⁴⁸ C. E. Gadda, *Eros et Priape*, op.cit., pp. 32-33.

¹⁴⁹ Voir à ce propos les notes de cours de Merleau-Ponty, *Notes de cours « Sur Claude Simon »*, présentation par Stéphanie Ménasé et Jacques Neeffs, *Genesis*, n. 6, 1994 ainsi que J. Y. Laurichesse « "Quelque chose à dire" : Éthique et poétique chez Claude Simon », dans *Cahiers de Narratologie*, 12 | janvier 2005.

pour en faire accroire aux primaires, aux innocents » (AP 13). Ingravallo est pourtant tout ce qu'on pourrait imaginer de plus lointain du philosophe perdu dans un langage abstrait, cérébrale et raisonneur. Il est au contraire un homme de chair et de sang, qui joint à la capacité de réflexion le flair tout pratique du détective, et qui incarne les lectures très personnelles des théories philosophiques, que Gadda avait proposée dans la *Méditation milanaise*¹⁵⁰.

Chaque page du *Pasticciaccio* évoque les réflexions de Nathalie Sarraute sur le langage dans le roman, et pour qui « même les idées doivent être sensibles, soulevées par la passion, gonflées de sensations d'ordre intellectuel dont le langage s'empregne »¹⁵¹. Aux yeux de Sarraute, le contenu d'un roman n'est pas « un sujet, une histoire, des personnages vivants », mais bien « un ordre de sensations » qui s'exprime à travers les « couches successives du monde sensible » et qui ne peut être communiqué qu'à travers une forme¹⁵².

Ancien positiviste déçu, dans ses textes de la maturité Gadda avance la conviction que la réflexion théorique est incapable de dispenser des vérités stables. Le type de connaissance recherché devient alors celui qui vise l'abolition de la hiérarchie du sensible et de l'intelligible, et qui se fonde sur l'osmose constante entre les idées, les images et les sensations. Gadda lui-même aimait dire que son réalisme était fondé sur une élaboration expressive qui « mord in *corpore veritatis*, c'est-à-dire qu'elle travaille sur les faits, les actes, les choses, les relations »¹⁵³. D'où une écriture qui vise à révéler de « nouvelles

¹⁵⁰ Voir G. Lucchini, « Gli studi filosofici di Gadda. 1924-1929 », dans *Strumenti critici*, n. 2, Mai 1994, pp. 223-245.

¹⁵¹ N. Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », dans *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 1686.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 1670-1671.

¹⁵³ C. E. Gadda, *Les voyages la mort, op. cit.*, p. 101.

couches de la sensibilité »¹⁵⁴, qui essaie de s'installer au cœur du monde, en projetant le lecteur dans la matière épaisse, vivante de l'expérience. François Wahl soulignait précisément cet aspect dans sa préface à l'édition française du *Pasticciaccio* :

chez Gadda le mot est une tentative de posséder la chose, de l'avoir « en personne » , comme si chaque terme était une façon d'arracher un lambeau de sa chair et ce qu'il désigne. Gadda ne va pas à côté du monde, il va vers lui, et il y a quelque chose véritablement du rapace dans l'effort que fait ici le discours pour s'approprier de son objet¹⁵⁵.

Une anecdote racontée par Pietro Citati est significative à ce sujet. L'hiver 1957, donc peu avant la publication du roman, quand il n'était pas loin de terminer une version acceptable aux yeux de l'éditeur Garzanti, Gadda demanda à son ami de l'accompagner en voiture au marché de la place Vittoria, près de la gare Termini. Il voulait « vérifier » une scène du roman, celle qui a lieu au chapitre dix, justement au marché de la place Vittoria, où le policier Gaudenzio, dit le Beau Blond, arrête un petit voleur, Ascanio Lanciani.

Pendant que nous nous avançons parmi les étalages son regard [de Gadda] changea : il devint extrêmement attentif, intense, inquisiteur [...]. Il répéta le parcours du Beau Blond dans le roman [...] son enquête ne fut pas longue, environ une demi-heure. Lorsqu'il sortit de la *transe*, il se détendit, ébaucha un sourire et me pria de le ramener chez lui¹⁵⁶.

¹⁵⁴ N. Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », dans *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 1673.

¹⁵⁵ « Préface », dans *L'affreux Pastis de la rue des Merles, op.cit.*, p. 9. Dans les pages qui suivent toutes les citations sont tirées de cette version française et les pages sont indiquées entre parenthèse précédée de AP.

¹⁵⁶ P. Citati, « Ricordo di Gadda », in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, op. cit.* V.I. : « Mentre ci inoltravamo tra le bancarelle il suo sguardo muto' : diventò' attentissimo, intenso, inquisitivo, come se non dovesse perdere nemmeno un colore della « gran fiera magnara » ; e insieme grave perché la realtà, quale essa sia, ha bisogno del nostro rispetto. Sembrava in *trance*. Ripeté l'itinerario del Biondon nel

Citati racontait cet épisode pour donner au lecteur une idée de « l'attraction très profonde »¹⁵⁷ que Gadda avait pour les choses. Mais l'état de transe dans lequel l'écrivain tombe est-il provoqué par la visite au marché ou bien par l'expérience de cette visite doublée par celle qu'il en avait fait à travers l'écriture ? Car la description que nous lisons dans le roman, description qui du secteur des fromages, en passant par les légumes arrive jusqu'au secteur du cochon rôti, transfigure le réel :

Dans le tohu-bohu des appels, des sollicitations et dithyrambes de ce festival fromager, il longea *pianissimo* les éventaires à fressures, double carottes, châtaignes et monceaux contigus de blancs-bleuâtres fenouils à barbichette, nonces rondouillards du Bélier : ce fut alors toute la république potagère, où la compétition des offres et des prix voyait déjà les céleris premiers faire charlemagne [...]. A nombre d'étalages, persistaient, désormais privés de temps et de saison, les oranges en pyramides, les noix tassées dans leurs corbeilles et, noirs, les pruneaux de Provence, vernissés comme au goudron, les prunes de Californie [...]. Submergé par les voix et les cris, par la stridence comminatoire des revendeuses syndiquées, il accéda finalement à l'éternel, à l'antique royaume de Tullus et d'Ancus. Là, couchés à même l'étal, à plat ventre ou plus rarement sur le dos, parfois endormi sur le flanc, les porcelets à la peau d'or exhibaient leurs entrailles de thym, de romarin (AP 247).

La description de la nourriture a la faculté d'intégrer son objet dans une myriade de relations, qui le transportent vers d'autres lieux et d'autres temporalités. Dans la poétique réaliste de Gadda, une tension existe donc entre la volonté d'adhérer au réel et la

romanzo...l'inquisizione di Gadda non fu lunga, circa mezz'ora. Quando uscì dal *trance*, si distese, accenno' un sorriso, e mi prego' ri riportarlo a casa », p. X. Nous traduisons.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

conscience qu'une description échouera toujours à s'approprier l'objet tel qu'il existe. De ce point de vue, sa vision s'accord parfaitement à celle de Simon, quand il précise que,

[d'une part,] l'objet écrit (et non pas décrit) est fait de mots et que, d'autre part, la description est le résultat d'une sélection dont les éléments sont ensuite organisés en fonction d'impératifs et de nécessités de syntaxe, de musique et de composition de sorte que l'écrivain non pas reproduit mais produit un objet qui n'est pas, bien sûr, sans rapports avec l'objet qui a, disons, servi de modèle, mais qui est constitutivement « autre » et en rapport avec un autre contexte que celui de l'objet dans le monde dit « réel »¹⁵⁸.

La connaissance que le lecteur peut avoir des fruits et légumes du marché de la Piazza Vittoria est approfondie par des références historiques (Tullus et Ancus, troisième et quatrième roi de Rome), géographiques (Californie et Provence) et politiques (la république potagère), mélange qui ne manque pas de créer un effet comique. Mais cette transfiguration n'a rien de fantastique car chaque information supplémentaire est constituée par des données réelles. Il s'agit d'un geste réaliste en ce qu'il projette sur la réalité la compréhension qu'en a le sujet percevant. Gadda souscriverait pleinement à la conception mise en avant par Simon, qui souhaite réserver l'adjectif de « réaliste » aux écrivains « cherchant à concrétiser dans et par un médium (couleurs, mots), des images non pas de la « réalité » du monde mais celle des sensations ou des émotions subjectives que nous recevons ou éprouvons »¹⁵⁹, et qui produisent et non pas reproduisent ce qui

¹⁵⁸ J. Ricardou (éd.) *Claude Simon : analyse, théorie, Colloque de Cerisy du 1 au 8 juillet 1974*, Paris, U.G.E., 1975, p. 408.

¹⁵⁹ C. Simon, entretien avec Duncan, dans S. Guermès, (dir.) *Claude Simon – Correspondances*, Centre d'étude des correspondances et journaux intimes, Cahier N. 11, 2015, p. 23.

serait à la base de leur travail. Si l'écriture de Gadda , tout comme celle de Simon , adhère au réel, suivant ce que Wahl appelle un « lyrisme concret »¹⁶⁰, c'est pour l'intensifier et en ré-agencer les éléments à travers un processus de défamiliarisation, qui fait heurter les objets du quotidien à des associations inattendues.

L'étude approfondie de la réalité se montre également dans la place conférée, dans le roman, au langage des « gens pratiques » et dans la fidalité avec laquelle ce langage est intégré dans le texte. Que l'on pense, par exemple, à la description détaillée des activités de la « Standard Oil » (l'entreprise où travaille Giuliano Valdarena, neveu de la victime Liliana), offerte par l'un des employés¹⁶¹. Ou encore au travail de l'orfèvre qui avait monté une bague sur demande de Liliana. Au cours de sa déposition, le bijoutier Ceccherelli « suivit de l'ongle du petit doigt le ferme contour de la pierre, verte, montée en cachet, autrement dit en léger ressaut sur le chaton, et doublée d'une plaquette d'or au verso, pour cacher la face non taillée, pour obturer » (AP 116). Le dialecte par lequel la phrase avait été entamée laisse la place à un langage technique détaillé, qui est aussi une forme de reconnaissance, chez autrui, de la même éthique du faire qui caractérise le travail de l'écrivain. Puiser dans ce langage technique permet à l'auteur de multiplier les effets de *concrétisation* ; ceux-ci s'étaient tout au long du roman, comme le passage où la foule se réunissant en dehors du bâtiment où vient d'avoir lieu l'assassinat est décrite comme une « bidoche collective » (AP 24 – « polpa collettiva »). Les symboles du régime subissent un traitement similaire, comme dans ce passage où l'on se moque des énergies fascistes, qui allaient régénérer la société italienne : « Fortes de leur allocation de baguettes solidement nouées autour d'un manche de hache (pas

¹⁶⁰ F. Wahl, « Préface », dans *L'Affreux pastis de la rue des Merles*, *op.cit.*, p. 8.

¹⁶¹ C. E. Gadda, *Quer Pasticciccio brutto...op.cit.*, pp. 71-72 ; il s'agit d'un long passage où l'employé explique à Ingravallo les caractéristiques de différentes huiles offertes par l'entreprise.

seulement emblématique), ces énergies entreprirent aussitôt de paver des intentions les plus verbeuses les voies patentes dont nul n'ignore » (AP 75). La description du *fascio* joue sciemment sur la confusion et la superposition de l'objet et de la signification symbolique, ce qui a comme conséquence de désacraliser cette dernière.

L'effet de matérialisation vise également la réalité mentale, psychologique ou sentimentale, « au point que les pensées, les sentiments et les sensations, revêtent tous [...] le caractère concret d'une *chose* »¹⁶². Ainsi les fonctions énonciatives ou plus généralement langagières, sont décrites en exploitant le champ lexical des fonctions physiologiques, comme dans la description de l'intervention d'Ingravallo, qui « éructa », « dans un dernier sursaut, un retour d'indignation, qui roula et s'éteignit après les énonciations précédentes comme un coup de tonnerre à la fin d'un orage qui fuit » (AP 169). Ailleurs les « énoncés fugitifs » du commissaire sont assimilés au « crépitement soudain de l'éclair de soufre d'une allumette » (AP 150).

Ce traitement concerne enfin également le temps, que l'écriture essaie de rendre dans son accumulation et son écoulement. Le temps chez Gadda est un « temps incubateur »¹⁶³, qui donne à voir, ou à percevoir, le murissement caché, lent, silencieux de l'événement. Dans l'exemple suivant, la description, en enregistrant les mouvements nécessaires à la mise en mouvement des cheveux et en accumulant les détails, établit un accord entre la longueur de la phrase et la lenteur de la carriole :

¹⁶² A. Guglielmi, « La riscoperta di C. E. Gadda negli anni 1960 », in *Gadda : progettualità e scrittura*, a c. di M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, Roma, Editori Riuniti, p. 25. V. I.: «...tanto che pensieri, sentimenti e sensazioni, tutto assume [...] la concretezza di una *cosa*», Nous traduisons- italique dans le texte.

¹⁶³ C. E. Gadda, *Quer Pasticciaccio brutto...op.cit.* p. 179. V.I. : « Tempo incubante ».

Le brigadier, bicyclette à la main, s'apprêtait à suivre la carriole : laquelle, donnant de la bande à tribord, après tournicotage adéquat de la manivelle – à pommeau, eût-on dit, de moulin à café – et sur un dernier claquement de fouet, un « Haie-da ! » de l'automédon, une redressée d'oreilles et une poussée des jambes de la part du quadrupède (assortis d'un petit coup de queue entre les fesses), ne manqua point de s'acheminer. À pas d'homme, c'est-à-dire à pas de bourrin qui en tire trois autres en montée (AP 235).

La réalité est souvent montrée dans le processus de son apparition ; si l'écriture va vers le monde, elle met en scène, en même temps, un monde qui vient à elle. A ce propos, Roscioni soulignait à quel point le langage gaddien a pour fonction de « projeter au premier plan les propriétés intrinsèques ou *affectives* des choses ». Les procédés stylistiques et narratifs employés « reflètent la tentative de surprendre cet instant du processus perceptif où la réalité apparaît comme changement et déformation »¹⁶⁴. À côté de la fréquence très élevée du verbe *apparire* et du champ lexical annexé, on peut relever certains moments significatifs qui s'étalent dans le texte. C'est tout d'abord l'*espace*, les paysages, qui apparaissent au personnage/lecteur : ainsi Rome « *lui apparut*, étalée comme une carte, une maquette en relief » (AP 187). Dans une des intermèdes présentant des descriptions du paysage, vers la fin du roman, frappe la présence d'un campanile : « Emergeant alors des branchages, le campanile « neuvième siècle », qu'un soupçon de pourpre éveillait déjà, *parut* s'attédir sous ce rayon, communiquer sa grâce aux bronzes assoupis ». (AP 257) Plus loin c'est l'arête d'une tour qui fait son entrée dans l'espace de la perception : « Emergeant alors des ondulations de cette glaise dépeuplée, que les jachères verdissaient par places, l'arête acuminée d'une tour se dressa sur le ciel, vieil éclat, vieux chicot d'une antique mâchoire du monde » (AP 261).

¹⁶⁴ G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op.cit., p. 20-21.

Ce sont ensuite les présences humaines. Le Pestalozzi, l'un des brigadiers qui aident Ingravallo, au moment de sortir du commissariat pour aller aux Deux Saints, « silhouette sombre surgie du noir, sous la voûte, le Pastaozzi *parut* » (AP 185) (« apparve, scura persona, dal buio, da sotto il volto » (QP 177)). Quand ils arrivent à la maison de la possible assassine

Quelques visages intrigués, deux ou trois badauds mains dans les poches, trois bouches bées sous la quête noire des regards, accueillirent puis entourèrent le véhicule des « poulets d’Rom » [...]. Dans l’embrasure d’une fenêtre haute, derrière des barreaux rouilleux, un jeune gars montra son visage est une paire de petites étoiles sur le col gris de sa vareuse, une à droit’ une à gauche ésalement. *Il disparut* (AP 258).

La naturelle curiosité suscitée par l’arrivée de la police attire autour de la voiture des visages, qui se montrent dans un jeu d’apparition/disparition qui jette le soupçon sur les habitants de « cette partie de la ville », la banlieue, où se cache l’assassin.

Ce sont enfin les objets qui apparaissent, comme dans ce passage très connu, où le narrateur relate la découverte des bijoux volés à Liliana Balducci. Après plusieurs jours d’enquête, ceux-ci sont finalement retrouvés chez une des filles fréquentant l’atelier de la diseuse de bonne aventure Zamira. Leur description occupe plusieurs pages, dont on ne citera que quelques passages, afin de montrer à quel point ces bijoux sont présentés de manière à faire monter à la surface les éléments historiques, sociaux, biologiques qui les composent :

Ils apparurent : ils apparurent comme mascottes démasquées, reconnues par un joaillier au nez creux et croc après fric-frac et récupération. [Parmi elles] le corindon [...] venu de Ceylan, de la Birmanie ou du Siam : noble par sa structurante acceptation – vert

somptueux, rouge superbe ou bleu nuit même (une bague) – des conseils cristallographique de Dieu.

[...] c'étaient de vraies pierres, on le voyait bien, que ces rubis resplendissants, incubés et conçus au tréfonds des millénaires originels [...]. Vraies de s'être cristallisées naturellement à partir du sesquioxyde en fusion, le long des directrices d'un système » (AP 224-226).

Loin d'être des objets isolés et muets, les bijoux (tout comme la nourriture du passage sur la « république-potagère »), en tant que matière, sont mémoire, ils sont « la convergence des infinies relations, passées et futures, réelles ou possible », jusqu'à devenir le « microcosme témoin de l'organisation du monde »¹⁶⁵.

Les personnes, les visages, les paysages, les objets, tous les éléments animés ou inanimés présents dans le roman, étant si chargés d'informations, se laissant dévoiler en tant de profondeur par le regard, deviennent également source d'indices décisifs. Ils constituent les apparences, et les apparitions, sur lesquelles se fonde le savoir pratique, justement de type *indiciaire*, d'Ingravallo. Les indices laissent transpirer une image insoupçonnée d'une situation, et ont le potentiel d'en modifier la compréhension. Pour un détective leur importance se montre clairement quand ils apportent des informations sur les personnes. Ce n'est pas un hasard si les indices les plus fréquents, et les plus commentés, ont à voir avec les physionomies, et permettent une lecture plus approfondie des corps¹⁶⁶. Tout le roman, à partir de la découverte du vol à la fin du premier chapitre,

¹⁶⁵ Voir l'analyse de ces passages par G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, *op.cit.* pp. 10-11 et, sur le statut des objets F. Bertoni, chapitre « Le cose », dans *La verità sospetta*, *op.cit.*, pp. 139-177.

¹⁶⁶ Ainsi, au début du roman, un paragraphe de description de la Menegazzi basée sur son apparence, son aspect extérieur suffit à déduire des informations sur sa « collocation », sa catégorie sociale : « ...madame Zelameo apparut [...]. Ce soupçon de moustache bleutée sur un visage plutôt flétri, cette peau blafarde de gecko enfariné, ces lèvres en cœur torchées d'un rouge fraise des plus séduisants, tout cela ne laissait pas de lui conférer l'aspect prestigieux et momentané d'une maîtresse ou ex-pensionnaire de maison de passe en déconfiture, n'eût été ce je ne sais quoi d'intact et de rassis, cette sollicitude-dévotion propre aux

est rythmé par une série d'interrogatoires, au cours desquels les capacités perceptives du docteur Ingravallo et de ses collaborateurs sont mises à profit. Les indices qu'ils collectent sont souvent de nature physionomique, gestuelle, corporelle, car ce qui intéresse le commissaire c'est surtout, dans ses mots, « les *immédiates réactions psychiques et physionomiques* [...] celles des spectateurs et protagonistes du drame » (AP 83. Italique dans le texte).

Portons notre attention sur l'interrogatoire de Zamira, cartomancienne et devine, qui a aussi un « atelier » de couture où elle travaille aidée par un groupe de jeunes filles. Cet atelier où a lieu l'interrogatoire devient pour l'occasion l'espace d'un affrontement entre Zamira, qui protège « ses filles », et les policiers. La femme fait preuve en cette occasion d'une ruse qui est sa seule ressource pour échapper au pouvoir et la force du brigadier. Ce dernier maîtrise le langage de l'autorité juridique, auquel Zamira essaie par tous les moyens de se soustraire : « D'ailleurs ce langage militaire, elle ne pouvait honnêtement, elle n'osait, se feindre avertie. C'était une femme sincère, elle » (AP 198), et, en tant que telle, nous fait entendre le narrateur, avare de mots. Aux questions insistantes et précises du brigadier, la femme évite de répondre en fabriquant des digressions qui évoquent la condition biologique féminine et la mènent à citer le poète Giovanni Pascoli (dont elle déforme le nom). Pestalozzi, par le biais d'un jeu de mots (pascoli en italien signifiant pâturages), fait taire immédiatement la Zamira – « Suffit comme ça avec les pelouses, les foin, les près et pâturages. Foutez la paix aux morts et

virginités prolongées, qui incitait *ipso facto* à la classer au rayon romantique des âmes disponibles et comme il faut », *L'affreux Pastis...op.cit.*, p. 24.. V.I. : « Un baffo bleu sul volto piuttosto vizzo, la pelle pallida, come d'un geco infarinato, ...le conferivano l'aspetto e il prestigio formale momentaneo di una tenutaria od ex-frequentatrice d'una qualche casa d'appuntamenti un po' scaduta di rango : non fosse stato invece quel tanto di neovirginale e di rasciutto, e la tipica sollecitudine-devozione delle indelicate, a collocarla senza preventivo sospetto nel romantico elenco delle disponibili, oltreché donne per bene », dans C. E. Gadda, *Quer Pasticciaccio brutto...op.cit.*, p. 18.

pensez plutôt à me répondre » (AP 199) – en lui faisant entendre qu’il n’est pas prêt à discuter littérature avec elle. Suite à d’autres tentatives pour circonvenir le brigadier, Zamira épuise les sujets distrayants. Mais il n’y a pas que le langage pour déjouer la confrontation risquée avec l’autorité policière, et encore une fois la carte comique est jouée par Gadda. À un certain moment, entre en scène une poule, qui interrompt l’interrogatoire pour gagner l’attention de tous les personnages, du narrateur y compris. Elle entre dans la salle, et après quelques détours pour tester la situation, défèque sur le soulier du maréchal. Cet intermède comique permet à Zamira de ne pas fournir les informations requises.

Revenons, pour conclure, à l’architecture narrative et syntaxique de l’œuvre de Gadda. Assia Djebar appelle les phrases simoniennes des « phrases-monde »¹⁶⁷, en mettant en avant par là leur complexité, leur nature englobante ainsi que leur stratification sémantique et stylistique. Le même terme s’adapte parfaitement à la phrase de Gadda, phrase de l’excès, qui tâche de reproduire le système de relations dans lequel est pris chaque phénomène tout en laissant également la place à ce que Gadda appelle, en reprenant un terme de Leibniz, les « petites perceptions »¹⁶⁸. C’est une phrase qui fusionne objet et sujet en gardant ensemble l’observation et la perception. Dans un mouvement circulaire, qui de l’infiniment grand passe à l’infiniment petit, et par l’hétérogénéité stylistique et le dialogisme qui caractérisent jusqu’à la moindre unité

¹⁶⁷ A. Djebar, « Mais comment savoir ? », dans *Cahiers Claude Simon*, n. 2, 2006, p.79.

¹⁶⁸ Qu’il définit ainsi : « les faits minimes, les rappels infinitésimaux de la nécessité, les subtiles élections de l’instinct, les expériences internes et parfois incertaines et obscures, les battements patients du courage silencieux, les impulsions inavouées, entourées par la sombre vérité de l’être », V.I. : « i fatti minimi, i richiami infinitesimi della necessità, le sottili elezioni dell’ "istinto", le esperienze interne e talora incerte ed oscure, i battiti pazienti del coraggio senza parola, gli impulsi non confessati ad uomo, circonfluiti dalla verità buia dell’essere, dans C. E. Gadda, « L’adalgisa » dans *L’Adalgisa, Disegni Milanesi*, Milano, Adelphi, 2012, p. 322, Nous traduisons.

sémantique du roman, le langage aspire à devenir « le double spéculaire des relations constituant le cosmos »¹⁶⁹.

¹⁶⁹ A. Calzolari, cité par P. Antonello, « Il mondo come sistema di relazioni : il pasticciaccio gnoseologico dell'ingegnere Carlo Emilio Gadda », dans *Il « ménage » a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Florence, Le Monnier, 2005, p. 36. V.I.: « il doppio speculare delle relazioni che costituiscono il cosmo ». Nous traduisons.

3. Simon et le monde social

À notre tentative sans cesse renouvelée de saisie du monde, toutes les activités de la pensée concourent à la fois, que ce soient la littérature, les arts plastiques, la philosophie, les mathématiques, la science ou la politique.
Claude Simon¹⁷⁰

La "littérature" est, certes, un code narratif, métaphorique, mais aussi un lieu où se trouve engagé, par exemple, un immense savoir politique. [...] L'important n'est pas d'élaborer, de diffuser un savoir sur la littérature (dans les "histoires de la littérature"), c'est de manifester la littérature comme une médiatrice de savoir.
Roland Barthes¹⁷¹

Par son statut hybride qui, ni théorique ni narratif, participe de deux catégories en même temps, l'œuvre de Simon semble se passer de toute mise en relation critique avec des éléments extra-littéraires et offrir au lecteur sa propre clé de compréhension. S'appuyant ainsi sur cette caractéristique de l'œuvre elle-même, la critique a longtemps privilégié des lectures internes, avec l'objectif, entre autres, « de relier les motifs, d'élucider les réseaux et les étagements spatio-temporels », mais se tenant toujours « dans les frontières disposées par le texte »¹⁷². Une telle approche « isolationniste », qui reproduit dans le geste critique le retranchement (présumé) du monde qu'opère le langage dans l'œuvre, néglige, avant tout, la dimension socio-politique de celle-ci. Si le premier contexte de réception, marqué par l'association de l'écrivain avec le Nouveau Roman¹⁷³, a inauguré

¹⁷⁰ C. Simon « Tradition et révolution », dans *La Quinzaine Littéraire*, n. 27, 1967, p. 12.

¹⁷¹ R. Barthes, entretien publié dans la revue *Pratiques*, n. 5, février 1975, dans *Le grain de la voix*, op.cit., p. 255.

¹⁷² T. Samoyault, « Grammaire de l'élément terre. Sur P. Longuet, *Lire Claude Simon. La polyphonie du monde* », dans *Critique*, Janvier- Février 1996, p.27.

¹⁷³ Dans *Les années*, Annie Ernaux donne une image du Nouveau Roman qui en restitue la perception que toute une génération d'écrivains en a eue : « on découvrait le "nouveau roman", Butor, Robbe-Grillet,

cette inattention, les travaux universitaires l'ont par la suite confirmée, dans leur tendance à évacuer le politique en le ramenant à l'esthétique.

Notre propos est de prolonger l'examen de la « question de l'engagement », dans l'objectif de contribuer aux analyses, au nombre croissant, de la dimension socio-politique de l'œuvre simonienne¹⁷⁴. Il s'agit de mettre au jour les liens complexes, mais toujours présents, que l'univers symbolique de l'œuvre établit avec le contexte historique ainsi qu'avec le champ de sa production¹⁷⁵.

Il est fructueux, pour commencer, de rapprocher le discours politique tel qu'il se présente dans l'œuvre de Simon, du discours de vérité tel qu'il est décrit par Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, en particulier à partir des textes de Rabelais. Chez ce dernier, la vérité

n'est dotée quasiment d'aucune expression verbale directe intentionnelle, d'aucun mot propre; elle ne trouve sa résonance que dans la révélation parodiquement accentuée du mensonge. (Elle) est rétablie par la réduction à l'absurde du mensonge, mais elle-même ne cherche pas ses mots craignant de s'embourber dans le pathétique verbal.¹⁷⁶

Sollers, Sarraute, on voulait l'aimer mais on ne trouvait pas en lui assez de secours pour vivre. On préférerait les textes avec des mots et des phrases qui résumaient l'existence, la nôtre et celle des femmes de ménage de la cité, des livreurs, et nous distinguaient cependant d'eux, parce qu'à leur différence nous nous "posions des questions" », Ernaux, *Les années*, Paris, Galimard, 2008, p. 86.

¹⁷⁴ Voir *infra* Introduction, et Claude Simon *Situations*, *op. cit.*. Concernant la « question de l'engagement » dans l'œuvre simonienne voir Voir D. Alexander, *Le Magma et l'horizon*, *op.cit.*, et D. Viart, *Une mémoire inquiète*, *op.cit.*, et *infra* chapitre 2. En considération de l'ampleur de la critique existant sur les romans que nous allons prendre en considération, nous ne prendrons en compte qu'un nombre limité d'aspects, importants pour le propos général de l'analyse.

¹⁷⁵ Toutes les citations tirées des romans de Simon sont suivies par le numéro de page entre parenthèse, précédé d'une lettre indiquant le titre. V= *Le Vent* ; He= *L'Herbe* ; RF= *La Route des Flandres* ; P= *Le Palace*. Édition utilisée : *Œuvres*, éd. A. Duncan, avec la collaboration de J. Duffy, Vol I, coll. Pléiade, Paris, Gallimard, 2006 et Vol II 2013.

¹⁷⁶ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 130.

Le politique a dans les textes de Simon un statut très similaire à celui du discours de vérité chez Rabelais en ceci qu'il se présente presque toujours de biais et s'énonce à travers un matériau discursif déjà existant et déjà dit, ayant été mis en discours ailleurs et par autrui. La lecture du monde socio-politique est présente rarement de manière explicite, en tant que métadiscours ou réflexion développés par une voix narrative, ou en tant que parole assumée par des personnages. Dans les romans de Simon, on ne trouve pas, par exemple, la mise en scène de la vie des militants, de leurs discussions ou réunions, ce qui était assez courant dans le roman engagé de l'époque. Si *Le palace* est la seule exception, car l'on y trouve des dialogues entre les militants au sujet de la révolution, la parole de ces militants n'est pas en lien avec leur action, ne sert pas à programmer ou à penser celle-ci. Leurs discours, notamment ceux de l'Américain, se posent sur un plan différent et, en accord avec l'orientation générale du roman, ils véhiculent une critique destructrice des principes mêmes de l'action révolutionnaire.

Difficilement isolable donc, la réflexion politique est toujours « posée en tapisserie »¹⁷⁷. En résumé, son traitement suit la logique de la poétique de l'indirection simonienne, fondée sur l'abandon « du dualisme épistémologique au niveau de la représentation »¹⁷⁸, autrement dit sur l'abandon d'une correspondance entre choses et mots, entre une partie du monde et une partie du texte. Le politique serait donc pris dans l'impossibilité générale de reproduire le réel et d'en garantir la reconnaissance, la même impossibilité propre à l'écriture et dont Simon lui-même met en avant les causes: le caractère imparfait de la perception ; le travail de transformation de la mémoire ; la

¹⁷⁷ P. Rebollar, « Diégèses, palimpsestes, discours : dimensions et statuts du politique chez Claude Simon », dans *Claude Simon Situations, op. cit.*, pp. 119- 131, p. 129.

¹⁷⁸ I. Yocaris, *L'impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 2005, p. 335.

linéarité du langage, qui est incapable de reproduire la simultanéité de l'expérience ; enfin le fait que tout objet, ou toute situation, est décontextualisé à partir du moment où on le décrit, chaque mot faisant surgir dans l'esprit du lecteur une infinité de réseaux de signification qui établissent des *cotextes* différents de celui d'origine¹⁷⁹.

Entre l'objet, ou l'événement, tels qu'ils sont vécus et tels qu'ils sont présents sur la page s'ouvre un vaste espace, à l'intérieur duquel advient le travail d'accumulation et d'élaboration des représentations. L'œuvre naît dans cet espace. Elle est le produit d'une accumulation dont la complexité oblige à la concevoir, plutôt que comme « l'agencement binaire d'un fond et d'une forme », comme « une multiplicité de formes – sans fond »¹⁸⁰. Simon parle plus précisément d'« images » : « ce qui est en moi, je dois dire, quand je commence à écrire, c'est un magma d'images, beaucoup plus que des histoires », images qui viennent s'agglutiner « soit par similitude, par parenté, soit par oppositions, harmoniques et dissonances, sans oublier celles qu'apportent les mots eux-mêmes »¹⁸¹. La métaphore de l'oignon, proposée par Barthes pour compliquer le couple traditionnel forme/fond s'applique parfaitement aux textes simoniens, qui à l'image du bulbe se constituent d'un « agencement superposé de pelures (de niveaux, de systèmes), dont le volume ne comporte finalement aucun cœur, aucun noyau, aucun secret, aucun principe irréductible, sinon l'infini même de ses enveloppes – qui n'enveloppent rien d'autre que l'ensemble même de ses surfaces »¹⁸².

¹⁷⁹ « Le poids des mots, dialogue avec Claude Simon », entretien avec Monique Joguet, *Le Figaro littéraire*, 3 avril 1976, réédité dans *ERES. L'en-je lacanien*, N. 8, 2007/1. Voir aussi A. Duncan « Claude Simon : la crise de la représentation », dans *Critique*, 414, novembre 1981, p. 1181-1200.

¹⁸⁰ R. Barthes, « Le style et son image », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 153.

¹⁸¹ C. Simon, Entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel, 17 avril 1979, publié dans *Ecritures de la religion. Ecriture du roman*. Mélanges d'histoire de la littérature et de la critique offerts à Joseph Tans, sous la dir. de C. Grivel, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1979, pp. 87-107.

¹⁸² R. Barthes, « Le style et son image », dans *Le bruissement de la langue, op.cit.*, p. 159.

Cette caractéristique est visible à différentes échelles dans l'œuvre, à partir de la structure de la phrase elle-même. Dans l'exemple suivant, le narrateur, dans *L'Herbe*, parle de tante Marie par ajustements consécutifs : elle ferait partie de ces êtres qui sont « placés par leur sexe ou leur âge en dehors de [...] ce que nous considérons jusque-là, ce qu'on nous avait appris à considérer, ce que nous avait appris à considérer ce monde qui lui-même nous avait appris à le considérer comme civilisé » (He 16-17). On peut repérer facilement d'autres phrases reproduisant ce même effet de « feuilleté du discours »¹⁸³, comme dans le cas suivant, où le narrateur de *La Route des Flandres* raconte la manière dont Reixach a été mené à violer les traditions, poussé par Corinne, « non pas tant par amour que par force ou si l'on préfère par la force de l'amour ou si l'on préfère forcé par l'amour » (RF 199). Ou encore, dans les mots de Georges : « j'avais l'habitude je veux dire j'habitais l'attitude je veux dire j'habitais de monter long » (RF 410). Chaque pli constituant ces phrases ajoute un soubassement à l'architecture cognitive, produit une avancée dans le processus de prise de conscience, et crée un mouvement qui, par l'imperceptibilité du parcours tracé, rappelle celui de la spirale : « le retour de la même ligne, sur la même génératrice, mais avec à chaque fois un décalage de niveau »¹⁸⁴.

À l'instar de ces phrases, où la signification prend forme *dans* l'entrelacement étroit de divers éléments les constituant, c'est dans un espace tiers, se situant entre les différentes images, descriptions, fragments de réflexion, et étant en même temps la somme de celles-ci, le résultat de leur superposition, qu'une vision du monde socio-politique émerge et se cristallise, en l'absence de tout « message », de toute interprétation

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Simon cité dans Hubert Juin, « Les secrets d'un romancier », dans *Les lettres françaises*, 6-12 octobre 1960, p. 12.

ou position originaires que l'œuvre se chargerait de transmettre. Que l'écriture échoue à reproduire le réel ne l'empêche pas de parler de celui-ci. Et le refus de la prise en charge d'une posture discursive explicite n'empêche pas pour autant les textes simoniens de traiter en profondeur de l'imaginaire politique marquant leur époque.

Parmi les événements vécus constituant la matière historique que ressasse l'œuvre, la guerre civile espagnole occupe une place de choix. Elle semble être à la base même de la pensée de Simon sur le pouvoir des représentations. Dans le texte autobiographique *La corde raide*, publié en 1947, c'est en référence aux journées passées à Barcelone que le sujet narrant développe la réflexion suivante :

Certainement, Barcelone était un endroit pour ça. Je veux dire pour cette révolte qui trouvait son but et sa raison dans sa propre substance, se nourrissant d'elle, *s'exaltant au spectacle de sa propre représentation*, se suffisant, désenchantée. Et, en définitive, je crois que c'était ainsi : ces types se donnaient leur représentation. Mais au-dessus de cela, ou peut-être même en raison de cela, quelque chose, je pense, était en gestation et probablement même en train de s'accomplir¹⁸⁵.

L'autoreprésentation est conçue ici comme le moteur d'une lutte réelle, ainsi que le liant social permettant de mener celle-ci, de lui donner corps. C'est *en raison* de cet effort de mise en scène que se développe, d'abord, la conscience de la gravité du moment que les acteurs de la révolution sont en train de vivre, et par conséquent le seul mode d'accès à la connaissance de l'événement historique. « Le monde social se définit autant par son être-perçu que par son être »¹⁸⁶, et la vie d'une collectivité se donne à comprendre à travers sa

¹⁸⁵ Claude Simon, *La corde raide*, Paris, Le Sagittaire 1947, p. 46 (disponible en ligne : <http://www.berlol.net/Corderaide.html>).

¹⁸⁶ P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 564.

mise en spectacle. Si celle-ci peut être effectivement une source d'aliénation, elle est également une source de compréhension, et c'est à nos yeux cette dernière conception qui prime dans les textes de Simon¹⁸⁷. Cette dimension « spectaculaire » est d'autant plus manifeste dans les moments d'affrontement politique, au cours desquels on assiste à la mise en suspens des valeurs acquises et, en même temps, à la coexistence d'un ensemble de visions du monde discordantes luttant pour la reconnaissance ; mais les romans de Simon montrent d'une manière saisissante à quel point elle caractérise également les situations les plus ordinaires et quotidiennes :

Je pense qu'une certaine mise en scène est nécessaire à tout homme pour transformer les apparences de son existence de telle sorte qu'elle lui paraisse valoir la peine d'être vécue. La sanctification, l'aide d'un code quelconque de l'honneur ou de la morale, d'accessoires par ailleurs futiles, arrive à conférer aux actes la dignité indispensable pour parvenir sur le plan de la tragédie. Dès lors, si l'homme peut se persuader qu'il est partie ou action d'un ensemble tragique, il est, en ce qui concerne sa vie intérieure, pratiquement sauvé¹⁸⁸.

Le travail sur les apparences a lieu aussi dans l'espace le plus intime de chaque individu, là où se développe toute personnalité. Ainsi, loin d'être un travail accessoire, il est celui-là même qui rend aux actes humains leur *dignité*. Car les apparences deviennent des instruments permettant de mettre en valeur le poids de l'existence, en élevant cette dernière au plan de la tragédie, l'un des accès à la signification profonde de l'expérience humaine. « Illusions » utiles, nécessaires même, leur importance est reconnue à tous les

¹⁸⁷ Dans ce sens, nous ne partageons pas complètement l'interprétation de fond de Deguy qui dans son article (« Claude Simon et la représentation », *op.cit.*) présente une position plutôt similaire à celle de Debord, soulignant l'effet aliénant des images.

¹⁸⁸ C. Simon, *La corde raide*, *op.cit.*

niveaux sociaux, sans exclusion de classe ni de rang, et elle est au cœur de la vie intersubjective tout en étant en même temps un instrument de salut individuel. Si on peut dire que l'attention à cette dimension symbolique de la vie en société caractérise d'une manière générale la littérature, elle est décisive et centrale dans l'œuvre de Simon, qui, depuis les premières tentatives d'écriture, ne cesse de creuser l'analyse de son rôle. La *visibilité*, qui est rejetée par la *posture* simonienne s'il s'agit d'un phénomène médiatique et spectaculaire¹⁸⁹, est en revanche une qualité omniprésente dans les textes de Simon, dans lesquels émerge toute sa valeur anthropologique.

Pour Louis Marin, « représenter signifie se présenter représentant quelque chose ». Par conséquent, selon lui, « toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension – dimension réflexive, se présenter ; dimension transitive, représenter quelque chose – et un double effet : l'effet de sujet et l'effet d'objet »¹⁹⁰. Cette double dimension renvoie à son tour à l'opposition entre *opacité* et *transparence*, où c'est le deuxième terme, au détriment du premier, qui a servi de base pour la « fantasmatique de la description et de la mimésis [qui] s'est édifiée sur la dimension transitive de la représentation (représenter quelque chose) *par oubli de son opacité réflexive et de ses modalités (se présenter)* »¹⁹¹. Si le texte littéraire, comme nous avons vu, ne représente pas le monde, mais travaille à partir des représentations que celui-ci produit, la réflexion de Marin permet de mieux approcher l'œuvre simonienne puisqu'elle met en lumière le côté « oublié » des représentations, ce que Marin appelle leur *opacité réflexive*. On peut entendre cette dernière de deux manières complémentaires. L'opacité signale, d'un côté, la rupture de l'illusion de réalité opérée

¹⁸⁹ Voir *Infra*, chapitre 2, paragraphe sur les postures.

¹⁹⁰ L. Marin, « Mimésis et description », dans *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p. 255

¹⁹¹ *Ibidem*. Nous soulignons.

par l'écriture, qui tout en parlant du réel parle constamment aussi de l'opération de la parole sur celui-ci¹⁹². De l'autre côté, l'opacité réflexive renvoie à la mise en scène de soi que toute représentation comporte. Dans l'une des acceptions du terme, représenter signifie en effet « redoubler une présence », comme par exemple, selon le Littré, quand on représente sa carte d'identité ou son passeport. « La représentation intensifie le même », elle est douée d'un pouvoir de constitution, de fondation du sujet, et devient, autrement dit, un instrument par lequel s'affiche une subjectivité¹⁹³.

De même que pour Marin il n'y a pas de pouvoir en deçà de la représentation, de même pour Simon il n'y a pas de sujet en deçà de la représentation, y compris de sujet politique. Les textes simoniens sont parsemés de phrases du type « il se voyait », « il se revoyait regardant », ou encore « pouvant voir », « se voyant là », « il me semblait les voir », où le regard porté sur les autres se confond inévitablement avec un regard réflexif, de sorte que les frontières entre le sujet et l'objet se brouillent, le sujet regardant étant en même temps l'objet regardé. Ce n'est pas par hasard si le miroir, que Simon avait rejeté en tant que métaphore du travail de l'écrivain¹⁹⁴, réapparaît souvent dans les récits simoniens comme un objet concret auquel les personnages doivent se confronter. Le miroir n'est plus « promené le long d'une rue », tourné vers l'extérieur ; il a plutôt pour fonction de ramener le sujet en présence de soi-même, comme un rappel à l'ordre, qui ne peut advenir que par la médiation d'une surface réfléchissante¹⁹⁵.

¹⁹² A. Duncan, « Claude Simon : la crise de la représentation », dans *Critique*, n. 414, 1981, pp. 1181-1200.

¹⁹³ L. Marin, « Le pouvoir et ses représentations », dans *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, p. 73

¹⁹⁴ Voir *infra*, chapitre 2.

¹⁹⁵ Que l'on pense à l'épisode dans *La Route des Flandres* où au milieu d'un pays ravagé qui a comme effet de décomposer la conscience du personnage, Georges se trouve tout à coup face à un miroir ; l'image qu'il réfléchit est désormais à tel point étrangère qu'elle requiert du temps pour être reconnue (p. 270). Que l'on pense ensuite à l'épisode, dans *L'Herbe*, où Louise découvre son visage « venant au-devant d'elle, masque de noyée, dans la glace de la salle de bain » (p. 89).

3.1 Une connaissance pratique du monde social – *Le Vent* et *L’Herbe*

Les romans qui précèdent le tournant de 1957, tels *La Corde raide*, *Gulliver*, *Le Sacre du printemps*, montrent d’une certaine manière la phase préparatoire de la recherche et de la construction d’un langage apte à dire ce rapport au monde. Si leur apport à la compréhension de l’œuvre future est considérable en raison de la nature explicite des réflexions qu’ils recueillent, rassemblant ainsi des points de repère clairs, c’est également dans cette dimension « didactique » que se trouvent leurs limites. C’est uniquement à partir de *Le Vent* que cette réflexion dépasse l’état de brouillon, et se dissout dans la structure même du récit, en faisant de celui-ci l’évidence d’une pensée qui n’est plus repérable en tant que discours organisé, qu’on ne saurait plus isoler clairement dans la matière du texte.

Dans ce roman le narrateur reconstruit l’histoire d’un jeune homme, Antoine Montès, se trouvant dans une ville du sud de la France où sa mère a habité pendant une courte période, c’est-à-dire entre le moment où elle y est allée pour se marier avec le futur père de son fils et le moment où elle l’a quitté, encore enceinte, tout de suite après avoir surpris son mari en train de faire l’amour avec une bonne. Le récit se situe trente-cinq ans après ces faits, quand Montès revient afin de réclamer l’héritage du père qui vient de mourir, héritage qui consiste en un vignoble. Au lieu d’accepter de l’argent contre le terrain et de repartir avec cette somme, il décide de garder le terrain et de rester en ville, en décevant par-là les attentes des habitants, qui le considèrent comme un étranger et qui désirent son départ.

On pourrait lire le roman, en termes bourdieusiens, comme l’histoire d’un homme doué d’un habitus qui ne colle pas à la structure du champ social, c’est-à-dire la ville,

dans lequel il voudrait s'intégrer. La mince intrigue, la suite des événements, qui restent confus dans la compréhension qu'en ont le protagoniste et le narrateur eux-mêmes, n'*expliquent* pas, toutefois, le lien qui s'instaure entre Montès et les autres habitants. Ils n'en *disent* pas l'essentiel, puisque c'est sur un autre plan que se situe la clé pour comprendre cette relation. À propos de ce livre, en parlant de lui-même à la troisième personne, Simon écrivait :

Il a semblé intéressant à l'auteur d'essayer de reconstituer le plus minutieusement possible, non l'histoire proprement dite en tant que simple succession et addition d'épisodes, mais son climat, pensant que celui-ci importe plus pour la connaissance des faits que leur simple relation, toujours, forcément, inexacte¹⁹⁶.

C'est précisément en portant l'attention sur le *climat*, considéré comme la clé d'accès principale à la « connaissance des faits », qu'on s'aperçoit de la présence constante d'une violence, tantôt latente tantôt manifeste, qui inscrit d'emblée le roman dans le registre du sensible. Omniprésente, elle se déploie dans ses pages avec une puissance égale à celle des phénomènes naturels, et en particulier, à celle du vent justement. Élément tout aussi omniprésent dans le texte¹⁹⁷, le vent est l'expression, voire la personnification, de la rage que la simple présence du jeune étranger déclenche au sein de cette communauté fermée : il « semblait faire aussi partie de cette tacite conjuration qui semblait l'avoir accueilli ici, ourdie à la fois par les hommes et les éléments pour le

¹⁹⁶ Cité dans M. Calle-Gruber, *Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, p. 205.

¹⁹⁷ J.-Y. Laurichesse a repéré dans le roman cinquante-cinq occurrences du mot vent, ce qui représente une moyenne d'une occurrence toutes les quatre pages (de l'édition Minuit), sans compter les équivalents intensifs, tels que bourrasque, tourbillon, rafale, tempête, ouragan, et l'ensemble des qualificatifs évoquant les manifestations du vent. Dans J.-Y. Laurichesse, « Le Vent noir de Claude Simon », dans *Imaginaires du vent*, Actes du colloque international du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, sous la dir. de M. Viegnes, Éditions Imago, 2003, pp. 113-125.

rejeter, le refouler, le renvoyer d'où il venait » (V 18). Un phénomène naturel devient ainsi le nom de la réaction au scandale, lui de nature sociale, que constitue la personne de Montès. Caractérisé par une dégainée de « défroqué » ou « d'échappé d'asile », Montès est un déclassé, un misérable qui prétend profiter du nom de son père pour s'intégrer dans un milieu qui ne lui correspond pas.

Et en ville les gens se poussaient du coude (s'interrogeant, guidés par cet instinct, cette perspicacité infaillible d'humains vivant en société et chez lesquels, au fur et à mesure que les instincts primitifs se sont étiolés, atrophiés, s'est développée en contrepartie une sorte de flair qui leur permet de déceler avec une certitude égale à celle d'un animal en présence d'un danger ce qui menace, non pas eux-mêmes directement, mais cette personne collective, globale, au sein de laquelle réside leur sécurité et hors de quoi ils ne seraient plus – esprit et corps – que des blêmes et molles proies ; défendant donc cette société, cet ordre, contre tout ce qui peut en ébranler la solidité et par conséquent, comme les troupeaux de bêtes conscientes d'une menace avant même d'en discerner la nature exacte, pressentant dans l'insolite sous toutes ses formes l'ennemi, le mal nombreux, fertile et noir), engageaient des paris [...] (V 23).

Avec le « flair » des populations civilisées dont les instincts primitifs, malgré leur évolution, n'ont pas perdu leur efficacité, la « personne collective » qu'est la ville peut détecter tout indice d'*insolite*, toute menace de désordre, que représente dans ce cas un inconnu.

En plus d'occuper la position indésirable de l'héritier déclassé, Montès est coupable de ne pas respecter les conventions.

Car, non seulement il ne fit pas ce que les gens s'attendaient à (ou espéraient, ou souhaitaient, ou avaient escompté) lui voir faire, mais encore ce qu'il fit [...] il l'accomplit de telle sorte (cet accoutrement, cette dégaine de pauvre, ce vélo brinquebalant, ferraillant, sur lequel on le rencontrait partout, cet air hagard et optimiste de doux imbécile, cette paisible obstination dans l'impossible, l'irréalisable, en dépit des conseils, cet insolent défi en un mot) que les gens ne pouvaient en aucun cas l'admettre, et cela n'importe qui à sa place l'aurait su : que, si l'opinion publique finit tôt ou tard par se fatiguer et finalement, de gré ou de force, tout avaler – et avaliser – (parce qu'en réalité elle se fiche éperdument et du bien, et du mal, ni plus ni moins d'ailleurs que ceux-ci, absolument, se fichent d'elle), elle ne peut par contre se permettre de tolérer l'inobservance de ce minimum de *formes extérieures* faute de quoi, probablement, comme une vieille baraque pourrie et privée de ses étais, notre monde s'effondrerait, basculerait en quelques instants dans le vide et le néant, y précipitant avec lui son grouillement d'habitants terrifiés, glapissants, et fous (V 13).

La faute principale du jeune homme, celle qui le condamne à rester un marginal, est de ne pas se conformer aux *formes extérieures*, aux représentations conventionnelles qui règlent la vie de la ville et qui sont également nécessaires à la survie de la communauté. Ce qui aggrave davantage l'affront, le sentiment de la honte lui reste inconnu lorsqu'il se soustrait aux comportements acceptés. Au fond, à condition d'un repentir, la société peut tout oublier et tout permettre. Il ne lui est pas possible de tolérer, en revanche, l'absence de respect de l'ordre formel et symbolique sur lequel se fonde son unité. Comme si son essence n'était pas déposée dans un code de lois, dans des principes moraux, dans la capacité de discerner entre le bien et le mal et de punir le mal, mais plutôt, encore une fois, dans une image, dans une auto-représentation se réalisant et se préservant dans les mille détails du *convenable*.

L'originalité d'une telle lecture du monde social réside presque autant dans son contenu que dans la manière de faire émerger celui-ci à travers la puissance visuelle et visionnaire du texte. L'accent est mis sur la dimension symbolique de la vie en société, à laquelle est conféré le pouvoir de façonner les rapports entre les individus. *En deçà* de la représentation il n'y a pas d'identité, ni de collectivité, conviction qui rapproche Simon de la pensée sociologique et philosophique de son temps, dont les représentants principaux s'accordent pour conférer au symbolique un rôle fondateur¹⁹⁸. Ce passage donne à voir, ensuite, toute la distance qui sépare l'écriture simonienne des lectures sociologiques qui caractérisent, par exemple, les romans réalistes du XIX^e siècle¹⁹⁹. Car chez Simon les lois sociales ou historiques sont articulées essentiellement à travers des images ; et c'est en aboutissant au scénario apocalyptique qui clôt le passage de *Le Vent* que le texte donne à voir la fragilité extrême des liens sociaux.

La logique à la base de la vie commune est explorée ultérieurement à travers le personnage d'Hélène qui se trouve à l'opposé de celui de Montès ; gardienne de la reproduction biologique, « altière déesse de la fécondité » (elle est celle qui enfante, enceinte « pour la quatrième fois en cinq ans de mariage »), elle incarne la volonté de protéger les conventions et les traditions. Hélène incarne également l'ordre social et la division des individus en « castes ». Quand elle vient de surprendre sa bonne, en pleine nuit, en compagnie de son amant dans la chambre à coucher à côté de celle de ses enfants, sa réaction et les pensées qui l'accompagnent sonnent comme une sentence de condamnation. Le narrateur raconte l'épisode en alternant la description du moment de la « découverte » des amants et du moment où la nouvelle se propage de bouche en bouche,

¹⁹⁸ Voir C. Torot, *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique*, Paris, La Découverte, 1999.

¹⁹⁹ Voir, entre autres, J. Lyon-Caen, « Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la Monarchie de Juillet », dans *Revue historique*, PUF, n. 630, 2004/2, pp. 303-331.

d'abord parmi les femmes chez le coiffeur, ensuite parmi les hommes qui se retrouvent le soir au bar après le travail. Dans le paragraphe suivant, Hélène est debout face aux deux amants entièrement déshabillés :

Ne pensant pas « Je m'en doutais. Je m'y attendais ! », tellement ce genre de choses va pour elle de soi, fait partie des éventualités auxquelles on doit s'attendre, les bonnes, comme toutes les personnes au-dessous d'une certaine condition sociale, étant naturellement paresseuses, voleuses et vicieuses, c'est-à-dire postulant paresse, vol ou vice comme le nuage postule la pluie ou l'œuf son jaune, la question n'étant pas de s'indigner qu'une bonne ait un amant, ou vous vole, mais de veiller à limiter les inconvénients qu'entraîne le fait d'être obligé d'employer pour se faire servir des gens fonctionnellement ou foncièrement vicieux et malhonnêtes (V 89).

Le regard qu'Hélène porte sur la bonne et le gitan fait de leur condition sociale le seul facteur déterminant leur identité. Il leur attribue de surcroît un caractère de fatalité qui est sous-tendu par l'image d'un monde social figé, où les mécanismes de séparation sont naturalisés au point qu'une certaine condition peut « postule[r] le vol comme le nuage postule la pluie ». Les références mythiques employées pour caractériser le personnage d'Hélène, « statue à figure de Junon » (V 87), « déesse grecque » (V 128), contribuent, ensuite, à souligner la distance infranchissable qui la sépare, en tant que bourgeoise nantie, des autres catégories sociales. Le pouvoir symbolique du mythe est exploité également dans la description de la ville, qui, malgré certains traits la rapprochant d'une ville typique du sud, est mythifiée par l'élimination de toute localisation géographique. La sortie du temps historique dans laquelle tous les personnages sont plongés contribue d'une manière décisive à la lecture du monde social mise en avant dans le roman. Elle fait partie des instruments qui permettent la transformation des phénomènes socialement

construits en conflits éternels, prenant place dans un espace immobile, perturbé uniquement par la « force déchainée » du vent, qui n'ayant pas de but, est « condamnée à s'épuiser sans fin, sans espoir de fin [...], envia[nt] aux hommes le privilège de mourir » (V 191).

Malgré la distance qui sépare le personnage de Montès de celui d'Hélène, un élément les rapproche, élément dont l'importance est centrale car il désigne bien la manière dont Simon entend le propre du type de connaissance obtenue à travers le déchiffrement des représentations. Montès et Hélène ont en commun la capacité d'approcher la réalité par les sens et de connaître le monde sans la médiation de la conscience. Pour Hélène il s'agit là d'une qualité découlant de sa nature féminine, qui lui permet de « classer » les gens « du premier coup d'œil », ou bien de deviner les plans de sa sœur Cécile sans besoin de la suivre, ni de lui poser des questions,

se contentant le soir de cet examen fulgurant (pas l'intelligence, la déduction, même pas l'observation : quelque chose de plus profond, quelque chose du corps, de la chair : à peine le temps d'un regard, un bref éclair, un bref durcissement des prunelles bleu pâle, presque décolorées, aigu, et l'instant d'après plus rien) (V 169).

Le regard de Montès, très similaire au regard défamiliarisant de l'enfant, et dont le narrateur souligne l'« inaptitude fondamentale à prendre conscience de la vie, des choses, des événements, autrement que par l'intermédiaire des sens, du cœur » (V 114), permet à son tour une « saisie purement perceptive de l'espace-temps »²⁰⁰. Ces deux personnages incarnent en somme un type de rapport au monde correspondant à ce que Bourdieu

²⁰⁰ « Notice », dans C. Simon, *Œuvres, vol I, op.cit.*, p. 1260.

appelle une *connaissance par corps*²⁰¹, qui est, au fond, le seul type de connaissance à disposition de la plupart des personnages simoniens. Ceux-ci, étant toujours confrontés, d'une manière ou une autre, à la mort, présentée et explorée dans ses multiples facettes, vivent des situations traumatisantes ayant souvent comme conséquence de mettre hors usage la raison – et de transformer le corps en instrument de compréhension privilégié. Ainsi Montès regarde « sans que rien d'autre (aucun concept, aucune idée, à plus forte raison aucune pensée) ne s'ensuive dans son esprit : rien d'autre que la simple *conscience des formes*, des objets » (V 151). C'est précisément dans sa capacité d'explorer cette conscience et de construire une narration à partir d'elle que Merleau-Ponty voyait la « profonde nouveauté » de cette œuvre, qui, ne disant que « son contact avec les choses », « s'adresse à cette région au-dessous des idées »²⁰², hors des pistes de l'explicitation.

La manière dont l'histoire de Montès est reconstruite est fidèle, elle aussi, à cette modalité cognitive lacunaire, car l'écriture ne cherche jamais à remédier à l'inaptitude du personnage « par un effort de l'esprit qui s'emploie à calfater les séquences de temps échappées à notre perception » (V 114). Le narrateur rassemble les bribes d'information et d'impressions que le protagoniste arrive à exprimer et à se remémorer, respecte leur nature fragmentaire, en ménageant dans le texte de l'espace pour le blanc, pour les vides, pour l'ignorance, qui persiste sans être comblée.

(Ce ne fut que par bribes qu'il me raconta tout cela [...] quand la mémoire de tel ou tel détail lui revenait, sans que l'on sût jamais exactement pourquoi – si tant est que l'on sache jamais exactement ce qui fait ressurgir, intolérable et furieux, non pas le souvenir

²⁰¹ Dans P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997. Voir en particulier pp.185-229.

²⁰² M. Merleau-Ponty, *Notes de cours « Sur Claude Simon »*, présentation par Stéphanie Ménasé et Jacques Neefs, *Genesis*, n. 6, 1994, p. 136.

toujours rangé quelque part dans ce fourre-tout de la mémoire, mais, abolissant le temps, la sensation elle-même, chair et matière, jalouse, impérieuse, obsédante) (V 137)

Limité par l'espace de vision accordé par le texte, le lecteur est obligé à son tour de voir le monde « à travers une sorte de myopie » (V 114), tel qu'il apparaît au protagoniste. Plusieurs modalités sont adoptées afin de rendre l'écriture dépositaire de la « sensation elle-même », qui passent toutes par le rejet de l'abstraction.

Les métaphores tissées par le texte sont déterminées par une recherche de constante *concrétisation*, qui, similairement à ce que nous avons observé chez Gadda, va jusqu'à s'appliquer aux descriptions des phénomènes mentaux. Ainsi dans le passage suivant, Maurice, personnage qui obsède Montès par sa présence non désirée, va rendre visite à ce dernier dans sa chambre afin de se « décharger » de son histoire : « l'alcool ingurgité agissant sans doute en l'occurrence à la façon d'un émétique, non sur l'estomac mais sur l'esprit, le cœur, *faisant remonter toute cette vomissure sous la forme du discours incohérent* qu'il débitait » (V 135). Dans cet autre exemple, en jouant avec la même superposition de différentes sphères lexicales et normalement incompatibles, le vocabulaire de l'activité corporelle est appliqué de nouveau à la sphère du mental. Ainsi Montès subit « une sorte d'anorexie qui le mettait dans l'impossibilité d'assimiler non pas la nourriture [...], mais le monde extérieur devenu quelque chose d'informe » (V 139). Que l'on pense aussi à un passage de *La Route des Flandres* qui concerne Corinne. Dans sa robe rouge elle faisait *penser* à des « sucreries enveloppées de papier cellophane », sauf que le narrateur se corrige en remarquant à quel point le verbe penser s'adapte mal à cette circonstance, car Corinne, ne faisait « pas penser, pas plus que le

chien ne pense quand il entend la sonnette fatidique qui déclenche ses réflexes : donc pas penser, plutôt quelque chose comme saliver) » (RF 225).

Ensuite, la plupart des échanges ou rencontres physiques se produisant entre les personnages sont décrits à travers leurs effets, suivant la « version proustienne » de la défamiliarisation²⁰³. Dans le passage suivant Hélène retire brusquement des mains de Maurice une lettre dont le contenu risque de compromettre sa sœur, impliquée dans une affaire de bijoux volés :

Puis quelque chose comme un battement d'aile, fugitif, immatériel, un éclair beige passant devant son visage, plus bref qu'un pigeon, plus rapide qu'une gifle. Puis il fut là, debout sur le trottoir, hébété, stupide, regardant stupidement la main vide, tandis qu'elle remettait déjà tranquillement en ordre le col de sa robe, ses doigts gantés tapotant les plis de l'étoffe sous laquelle, sous laquelle [...] (V 133).

Le geste est d'une rapidité telle que l'homme ne le perçoit pas, et par conséquent le geste n'apparaît pas dans la phrase. Il n'est pas nommé et on le déduit uniquement à partir des effets qu'il a causés, des impressions qu'il a laissées sur la rétine.

Les impressions de Montès font l'objet d'un traitement similaire :

puis sans doute s'endormit-il, tel qu'il était là, verre et biscuit en main, car tout ce qu'il se rappela par la suite ce fut cette sensation d'humidité, la fraîcheur le long de sa jambe, puis le plafond, [...] puis il fut de nouveau assis, regardant stupidement l'étoffe mouillée, la longue tache sombre et dentelée sur la cuisse de son pantalon et le verre maintenant vide » (V 155).

²⁰³ Voir *infra* chapitre II.

Le jeune homme fait l'hypothèse qu'il s'est endormi lorsqu'il réalise d'avoir renversé un verre d'eau. La conscience d'avoir effectivement dormi n'est jamais présente ou assurée : elle ne peut être que déduite par des conséquences. Dans les deux exemples, le texte enregistre également la *stupeur* du sujet subissant l'action, sentiment révélé par la répétition de l'adverbe *stupidement*. Loin d'introduire dans le texte un espace purement négatif, les lacunes narratives entraînées par le choix de n'enregistrer que les effets sont en réalité des lacunes actives, qui, d'une manière similaire à celles des espaces blancs chez Flaubert que décrit Proust²⁰⁴, servent non pas à diminuer l'effet de la stupeur, ou dans le cas de Flaubert celui de l'écoulement du temps, mais bien, au contraire, à le rendre davantage palpable par l'omission de son origine.

Relève enfin de cet effort de concrétisation la précision presque maniaque qui caractérise, dans tous les romans de Simon, la description des positions, des dimensions et des formes des corps et des objets. Cette précision est nécessaire non pas pour reconstruire un scénario, ni pour poser un décor. Elle est dictée plutôt par la conviction que c'est dans les dispositions spatiales que se tient l'accès à la connaissance d'un individu, et que toute condition morale est inséparablement une condition physique, et vice-versa.

L'histoire au centre de *L'Herbe*, roman publié l'année suivant la sortie de *Le Vent*, se déroule à l'intérieur du cercle familial et introduit des personnages qui apparaîtront dans presque tous les romans successifs. « En train de mourir, occupée à mourir, concentrée (solitaire, hautaine et terrible) avec application sur l'action de mourir » (He

²⁰⁴ Voir C. Ginzburg, « Decifrare uno spazio bianco », in *Rapporti di forza : storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 109- 126.

9), tante Marie, qui est avec Eugénie l'une des deux sœurs de Pierre, le père de Georges, est au centre du récit raconté à travers la conscience fragmentaire qu'en a Louise, la femme de Georges. La période de dix jours pendant laquelle se déroule le temps de l'agonie, devient un espace catalyseur de mémoires et de perceptions, à travers lesquelles on pénètre dans l'histoire familiale.

Parmi les isotopies qui structurent le récit, le lexique lié aux habits et aux vêtements occupe une place centrale ; sa fonction dynamique et cohésive est exploitée tout particulièrement en relation aux personnages de Marie et d'Eugénie. Leurs vêtements deviennent des éléments véhiculant cette *connaissance par corps* dont nous avons parlé plus haut. Ce sont les signes manifestes et tangibles de toutes les « valeurs faites corps » ayant guidé la vie des deux sœurs, ainsi que le résidu concret d'une pédagogie implicite, comme l'affirme Bourdieu,

capable d'inculquer toute une cosmologie, une éthique, une métaphysique, une politique, à travers des injonctions aussi insignifiantes que « tiens-toi droit » ou « ne tiens pas ton couteau de la main gauche » et d'inscrire dans les détails en apparence les plus insignifiants de la *tenue*, du *maintien* ou des *manières* corporelles et verbales les principes fondamentaux de l'arbitraire culturel, ainsi placés hors des prises de la conscience et de l'explicitation²⁰⁵.

Les effets de la condition sociale et du type d'éducation accompagnant celle-ci s'enracinent dans l'expérience, s'incarnent dans les gestes, les styles de parole, dans la tenue, le maintien et les manières, tous les facteurs produisant l'*habitus* et, en même temps, découlant de lui. Dans les mots de Simon lui-même, ce que chaque individu se

²⁰⁵ P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.117.

croit tenu à respecter dans sa vie quotidienne apparaît comme tel « en vertu d'un principe, d'une loi, d'une espèce de morale acquise ou plutôt apprise, ou plutôt implantée, irraisonnée et apparemment intransgressible, empreinte par l'usage d'une sorte de caractère sacré » (RF 345).

Cette morale *implantée* dans le corps et dans l'esprit se donne à voir à travers l'*hexis*, que l'on définit « comme la forme visible que (l'*habitus*) revêt sur la scène sociale »²⁰⁶. Dans *L'Herbe*, on peut parler plus précisément d'*hexis vestimentaire*, à travers laquelle est racontée l'histoire des tantes de Georges, qui se résume dans leurs efforts pour réaliser l'ascension sociale du frère cadet Pierre. Les robes « interchangeables » de tante Marie sont ainsi présentées comme le symbole « non pas même de deuil, d'affliction, mais peut-être d'intemporalité, d'inexistence » (He 13), où l'inexistence renvoie au sacrifice de sa vie, de ses désirs, de ses ambitions, nécessaire afin de faire avancer le frère. Dans le cas des deux tantes, le vêtement devient l'exacte contraire de ce qu'il est communément – l'expression du moi, voire son agrandissement – pour se transformer en signe de sa dissolution.

rien : elle ne s'est jamais mariée. Elle n'a peut-être jamais eu l'idée qu'elle pouvait, qu'elle avait le droit – avec ce frère de quinze ans plus jeune qu'elle et qu'elles ont élevé (elle et celle qui est déjà morte), dont elles ont réussi (*à force de réfléchir au meilleur moyen de porter une robe à peu près trois fois plus de temps qu'il n'en faut pour s'user jusqu'à la trame au tissu dont elle a été primitivement faite*) à faire professeur de Faculté, ce qui, pour deux institutrices dont le père et la mère savaient tout juste lire ou peut-être même pas du tout, a sans doute dû paraître valoir la peine de renoncer à tout ce à quoi une femme peut prétendre avoir normalement droit (He 3).

²⁰⁶ P. Durand, « Hexis », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/40-hexis>

Alors que l'habit est traditionnellement conçu, et étudié, comme le moyen d'expression d'une identité, et souvent comme la monstration d'une force²⁰⁷, Simon en fait un signe négatif, qui indique le renoncement à toute identité. Mais plutôt que d'absence, il faudrait parler de retrait, car le travail sur les robes est encore l'expression d'une subjectivité, toute minuscule qu'elle soit. L'apport de Simon à la tradition de la description des mœurs, à l'intérieur de laquelle il s'inscrit à maints égards, serait d'avoir saisi les signes là même où il n'y a aucun désir, aucune intention de mise en scène, et de les avoir traités comme des éléments suffisamment significatifs pour restituer les contours d'une vie.

De même que tante Marie aurait été incapable de « tenir un journal, écrire l'histoire de sa propre vie » (He 65-66), elle qui n'a laissé comme trace écrite que la liste des dépenses et des menus événements qu'elle compilait diligemment chaque jour, de même le narrateur ne saurait-il assumer cette tâche biographique qu'en écrivant la vie de Marie par bribes. Tout ce qu'il a à sa disposition pour restituer le passé de la tante, ce sont les rares objets qui appartiennent à cette dernière, qui sont beaucoup plus que de simples « accessoires », car, comme en particulier les vêtements, ils disent la place, le comportement de tante Marie au sein de la famille ainsi qu'au milieu des événements qui ébranlent le pays. Ainsi, en pleine guerre, au moment où elle débarque chez Pierre, après avoir traversé du nord au sud le pays au milieu de la débâcle suivant l'invasion allemande, c'est la description de l'état d'un mouchoir qui résume au mieux la posture, morale et existentielle, de cette femme :

²⁰⁷ Voir L. Marin, *Politique de la représentation*, op.cit., p. 74.

ouvrant son sac, en sortant, non pas comme on aurait pu s'y attendre un chiffon souillé, grisâtre et même noirci par tout ce qu'il avait dû essuyer en fait de suie, de poussière et de fatigue mais un mouchoir immaculé, encore dans ses plis en épongeant sans les déplier la sueur sur son visage... répétant toujours avec ce même air confus : « Arriver ainsi sans prévenir... Si c'est bête ! » (He 16).

La vie et la trajectoire de tante Marie sont dites par l'attention scrupuleuse portée à ce mouchoir, ou encore par la description du travail quotidien de raccommodage d'une robe ; en somme par des gestes qui deviennent le répertoire d'une véritable *pratique* dictée par le manque d'argent. Mais le choix de mettre sous la loupe, en « amplifi(ant) l'ordinaire »²⁰⁸, des détails (apparemment) insignifiants, n'est pas conditionné par un souci lié à une esthétique minimaliste. Il s'agit plutôt d'un choix obligé, qui devient au fond un hommage, et qui découle de l'écoute et de l'observation attentives et affectueuses que le narrateur porte à ces tantes, et, avec elles, à toute une catégorie d'individus silencieux, socialement invisibles.

Si les robes sont le médium à travers lequel toute une condition se donne à voir, ou l'objet qui concrétise et présente l'investissement affectif, économique, intellectuel d'une vie, elles sont également porteuses d'informations concernant les manières changeantes d'occuper une condition particulière. Autrement dit, elles donnent à voir les situations d'écart par rapport à la norme. C'est ainsi que le parfait accord entre la personne et l'habit, enveloppant silencieusement le corps, ne faisant qu'un avec lui, peut se rompre. L'habit peut reléguer le sujet à une place inconfortable, précisément parce qu'il se transforme en « dérisoire témoin d'impossibles ambitions » (P 436). C'est ce qui a lieu dans un autre moment du roman, lors de la description d'une photographie de

²⁰⁸ « Notice de L'Herbe », dans C. Simon, *Œuvres, op.cit.*, vol II, p. 1388.

groupe, prise le jour du mariage de Pierre avec Sabine, dont l'union fait partie de « l'interminable liste des alliances et des mésalliances » racontées par les romans simoniens (RF 228). Le mariage de Pierre avec une femme appartenant à une classe plus élevée représente le couronnement de cette ascension sociale dont il est question dans le roman. Il est aussi l'occasion d'une « mise en scène » importante pour l'histoire de la famille, qui est immortalisée par le portrait photographique. Là l'exposition de soi advient d'une manière encore plus prégnante par rapport à d'autres moments de rencontre en société ; abolissant le mouvement, la photographie se charge de transmettre la mémoire du sujet tel qu'il est à travers ce qu'il montre d'être. L'image que les personnes s'apprêtant à entrer dans la photo donnent d'elles-mêmes est destinée en outre aux générations successives, si bien que la photographie transforme un moment précis, en moment représentatif d'une situation dans sa durée.

C'est donc pour prendre part à cette occasion de mise en scène constituée par le mariage du frère que Marie et Eugénie se procurent difficilement deux robes dignes de la circonstance, « qui avaient elles-mêmes une histoire, c'est-à-dire qui avaient été pour les deux sœurs – comme ces objets dont la recherche, la quête, est le prétexte d'épopées – la source d'une aventure, non pas seulement en raison de leur prix [...] mais pour aller les essayer, traversant (c'était en 1910) la moitié de la France inondée » (He 39). Embarrassées par des robes exceptionnelles qu'elles ne savent pas porter et qui laissent voir le caractère extra-ordinaire de leur participation à un événement mondain, les deux sœurs apparaissent dans la photo « posant, obligées de poser – cela se sentait, se devinait : qu'elles n'étaient, ne figuraient là qu'à corps défendant, qu'elles avaient dû chercher à *se dérober*, ne s'étaient résignées, soumises, assises sur les fragiles chaises

dorées que cédant aux instances » (He 40). Le narrateur dit ainsi le malaise éprouvé par les deux tantes, qui ne veulent pas incarner le décalage social existant entre la famille de l'épouse et celle du marié. Mais si on revient aux origines du verbe *se dérober*, on apprécie à quel point il s'intègre au réseau de signification construit autour des vêtements. En ancien français *robe* (du germanique *rauba*) a le sens d'abord de « butin », et parfois de « vol, pillage » ; c'est seulement ensuite, « par glissements de sens successifs », que ce mot finit par indiquer « le vêtement dont on a dépouillé l'ennemi, puis un vêtement, tout simplement »²⁰⁹. Le verbe *dérober*, par contre, préserve le sens étymologique de *robe*, à savoir butin, qui s'est perdu dans le substantif ; il continue à signifier enlever, soustraire, ou d'autres actions n'ayant plus trait aux vêtements ; au cours des siècles son sens évolue et aujourd'hui, dans sa forme réflexive, signifie « éviter d'être vu », ou « se soustraire à ». C'est effectivement dans cette dernière acception qu'il faut lire le verbe *se dérober* dans la phrase citée ; mais à cause du cotexte qui l'accompagne, il devient impossible de le dissocier de la sphère sémantique et thématique des robes. Le lecteur est en effet poussé à lire dans ce verbe l'action concrète, suggérée d'ailleurs par le préfixe privatif *dé*, d'enlever les robes oppressantes portées par les deux tantes. L'écriture simonienne fait glisser derrière sa signification contemporaine une signification fautive, quoique ancrée dans l'histoire ancienne du mot, mais qui satisfait l'oreille du lecteur et ajoute une couche à l'épaisseur sémantique de la phrase.

Le motif du vêtement n'est qu'un des exemples qui montrent à quel point l'exploration des dynamiques sociales proposée par le texte se passe de tous les éléments

²⁰⁹ G. Saint-Pierre, « "Déguisez"- vous...à votre "guise" », dans « Correspondance. Amélioration du français en milieu collégial », Vol. 14, n. 2, 2008. Je remercie Héloïse Neefs et Tiphaine Samoyault de m'avoir signalé cet article. Le lien entre robe et propriété est exploré par Franco Moretti dans *The bourgeois. Between History and Literature*, London/New York, Verso, 2013, en particulier le chapitre « Keywords VII : *Roba* », pp. 149-156.

qui pourraient jouer le rôle de « vecteurs ou de producteurs de conceptualisation » et confie principalement aux formes du paraître l'élucidation des hiérarchies sociales, qui sont enregistrées par tout ce que les attitudes corporelles en disent.

Ensuite, les mots fonctionnant dans les textes simoniens comme corps conducteurs²¹⁰, ils sont susceptibles de se prêter à plusieurs lectures, de sorte que derrière l'isotopie vestimentaire on est en droit de voir une réflexion méta-poétique. En rhétorique, *vestis* est synonyme de forme et *textum*, mot qui se trouve à l'origine de « texte », signifie *tissu*. Outre son statut de medium d'exploration de la condition humaine, l'habit est, en même temps, une métaphore du travail minutieux de la construction du texte lui-même. *L'Herbe* nous fournit ainsi une autre variante de l'image du travail de l'écrivain, rapprochant celui-ci du métier de couturier. Les tantes « raccommodant, réajustant sans cesse les mêmes [robes], en faisant une nouvelle avec deux vieilles, elles-mêmes produits, dérivés, de robes précédentes, ce qui faisait qu'une seule robe représentait (col, poignets, corsage, ceinture, jupe) une ingénieuse combinaison de quatre autres au minimum » (He 21) répètent des gestes exécutés par l'écrivain lui-même. Le résultat de ce travail de montage et de collage textuel est aussi une « ingénieuse combinaison », à laquelle on peut ajouter l'adjectif de *complexe*, qui, du latin *complexus*, de *complectere*, cum + *plectere* (plier), signifie *entrelacé*²¹¹.

Ce que le rapprochement entre la confection des vêtements et le travail du texte nous permet de souligner est, enfin, l'abolition de la distance qui sépare les catégories abstraites de la pensée de la logique pratique du monde social. À la différence de l'opération traditionnelle de « mise en texte », pour Simon il ne s'agit pas, en effet, de

²¹⁰ Voir l'entrée « style » dans *Dictionnaire Claude Simon*, dir. M. Bertrand, Paris, Honoré Champion, vol. 2, 2013.

²¹¹ Cf. E. Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2014.

traduire en discours le monde social, de remplacer le regard perceptif par l'œil rationnel associé d'habitude au langage écrit. Son objectif est, au contraire, de fabriquer une écriture qui soit fidèle aux domaines dont il traite le plus souvent, à savoir les domaines non verbaux ou préverbaux. L'écriture se conçoit, autrement dit, pleinement en tant que pratique, allant au plus près des pratiques muettes, tel l'assemblage des morceaux de tissu, dont la logique spécifique n'est pas celle du logos, du discours.

3.2 La représentation comme simulacre – *La Route des Flandres*

Au lieu de se tenir aux marges de l'action, retranché dans un abri imposé par une santé fragile ou une hypersensibilité nerveuse, comme c'était le cas des grands écrivains modernistes le précédant, Simon est, pour Pierre Bergounioux, « un être diurne, soucieux des événements terribles, tout extérieurs, qui ont bouleversé le monde ancien [...] c'est à cheval, sous les armes, qu'il découvre ce que l'historien Marc Bloch, juste avant de mourir, fusillé par les Nazis, tient pour le trait inouï, saillant de l'histoire qui se fait : l'intrusion de la vitesse »²¹². Sa participation active à l'histoire lui permet de forger un regard dont la singularité se montre dans la narration de la guerre. Présente à l'arrière-plan dans les romans précédents, la guerre fait irruption dans *La Route des Flandres*, où la défaite de l'armée française en 1940 est revécue à partir des souvenirs de Georges, soldat ayant survécu à l'anéantissement de son escadron. Mais pour Georges, pareillement aux autres personnages simoniens confrontés à d'autres situations, reconstruire ce qui suivit la débâcle n'a rien d'évident. S'il ne renonce pas à questionner

²¹² P. Bergounioux, « Bon dieu ! », dans *Cahiers Claude Simon*, 2, 2006, p. 31-41.

et à comprendre, il a perdu la capacité d'articuler clairement ses questions ; ses mots se limitent à enregistrer les effets que le nouvel état des choses a sur lui.

Le choix de parler de la guerre permet ainsi de radicaliser la critique contre la posture réflexive propre de l'intellectuel, marquée par la recherche d' « une cause ou une explication logique à ce que l'on voit ou ce qui vous arrive » (RF 209). En face de la réalité historique, cette posture se révèle impraticable. En tant que concept et ensemble d'instruments pour accéder au passé, l'histoire apparaît comme une mystification, qui n'est fondée sur aucune possibilité réelle de comprendre son objet, et qui est par là comparable aux dogmes catholiques de la Providence ou de l'Immaculée Conception – constructions imaginaires qui passent pour indiscutables²¹³. Acceptant le constat qu'il serait impossible de comprendre, ne serait-ce que partiellement, la logique à la base de ces événements qui excèdent la raison, la narration doit se transformer en l'expression d'une stupeur et d'une hébétude permanentes.

À la difficulté de relever ce défi s'ajoute celle de construire un récit libéré du répertoire d'images et de registres conventionnels mis à disposition par la tradition littéraire. Il aura fallu à Simon « presque vingt ans avant de (se) décider à écrire *La Route des Flandres* », comme lui-même explique dans un entretien de 1960 :

J'avais peur non seulement des fausses images que susciteraient chez le lecteur mon sujet, les mots que j'emploierais, mais encore (ce qui est plus grave) de la vision faussée des choses que je pouvais moi-même avoir eue ou gardée, ayant comme tout le monde une

²¹³ Voir B. Veck, « Quelques remarques sur l'Histoire dans *La Route des Flandres* ». Notes pour un cours donné en 1998, dans le cadre de la préparation à l'Agrégation des étudiants inscrits au Cours Sévigné, disponible en ligne : <http://associationclaudesimon.org/ressources-critiques/cours-et-conferences/article/veck-bernard-quelques-remarques>. Voir aussi J. Duffy, « The subversion of historical representation in Claude Simon », in *French Studies*, 41, 1987 et L. A. Higgins, « Le langage, l'étrangeté et les formes de l'histoire dans *La Route des Flandres* de Claude Simon », dans *Lectures de la Route des Flandres*, 1997, pp. 163-186.

conscience bourrée de préjugés, de lieux communs, de concepts et de vues toutes faites qui avaient pu déformer pour moi l'aspect de la réalité²¹⁴.

Le langage normalement utilisé pour parler de la guerre est un langage épais, au sens où l'entend Barthes : « tissé d'habitudes, de répétitions, de stéréotypes et de mots clefs »²¹⁵. La peur de Simon est celle de s'embourber dans une profusion ou dans un excès d'images, qui sont pour lui de deux types différents. D'un côté, il y a les images et les associations que le *topos* guerrier pluriséculaire suscite inévitablement chez le lecteur, puisque la puissance associative des mots peut travailler aussi *contre* la visée défamiliarisante de l'écrivain. À ces images, collectives et traditionnelles, s'ajoute le répertoire d'images « personnelles », que la formation et les connaissances de Simon lui-même l'ont mené à rassembler. Pour rester fidèle à l'expérience de la défaite, il faut se débarrasser de toutes ces images préconstruites, car elles influencent notre vision de la réalité au point que « si nous ne faisons pas un violent effort, notre esprit ne reçoit du monde qu'une *traduction codée*, nourrie de formes conventionnelles et usées »²¹⁶. Du fait donc de la matière du récit, le travail de remémoration présent aussi dans les autres romans risque de tomber dans le piège idéologique du mythique et de l'héroïque. Afin d'éviter ce travers l'écrivain ne peut pas s'appuyer sur peintures, cartes postales ou autres documents ; le recours à l'*ekphrasis* pour une fois n'est pas permis, puisqu'il éloignerait irréparablement le lecteur de la vérité de l'expérience.

Du reste, comment représenter la disparition et la destruction à l'aide d'images ?

D'autant plus dans le cas de cette guerre, qui produit une destruction brutale, soudaine,

²¹⁴ C. Simon « Une odeur de moisi... », dans Calle-Gruber éd., *Les triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, op. cit., p. 145. Entretien paru dans *L'Express*, le 8 décembre 1960.

²¹⁵ R. Barthes, « La mythologie aujourd'hui », dans *Le bruissement de la langue*, op.cit., p. 84.

²¹⁶ C. Simon, « Littérature et mémoire », dans *Quatre Conférences*, op.cit., p. 108. En italique dans le texte.

définitive – moderne en un mot ? L’homme au centre de *La Route des Flandres* qui fait l’expérience du désastre se trouve « au milieu de cette espèce de décomposition de tout comme si non pas une armée mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s’en faire l’esprit [...] était en train de se dépiauter se désagréger s’en aller en morceaux en eau en rien » (RF 202). En somme, ce que le texte littéraire se charge de rendre, avant même qu’une quelconque image de cet événement, c’est la prise de conscience que la défaite de l’armée française en 1940 comporte, avant tout, la perte de la capacité de (se) *représenter* l’événement, puisque les effets de la destruction ont affecté autant la réalité physique que les capacités mentales du témoin.

Alors qu’à la surface, tout dans le paysage reste calme et paisible, le massacre de l’escadron auquel appartenait Georges et « ce qu’il éprouva pendant l’heure durant laquelle il suivit le colonel, vraisemblablement devenu fou, sur la route de Solre-le-Château à Avesnes, le 17 mai 1940, avec la certitude d’être tué dans la seconde qui allait suivre », jettent son esprit dans un état hallucinatoire. Simon lui-même, en parlant de S, son alter-ego dans *Le Jardin des Plantes*, n’hésite pas à parler de traumatisme, le seul qu’il ait subi « et à la suite duquel sans aucun doute son psychisme et son comportement général dans la vie se trouvèrent profondément modifiés »²¹⁷. À l’écriture reste donc la tâche de rendre la perception perturbée et d’enregistrer les traces laissées par cette expérience ; pour ce faire, elle devient endophasique, mimant un langage intérieur nous propulsant dans un espace mental²¹⁸. Dans cet espace l’unité du sujet percevant est

²¹⁷ C. Simon, *Le Jardin des Plantes*, dans *Œuvres, op. cit.*, vol. I, p. 1064.

²¹⁸ L’endophasie renvoie au langage humain quand il est audible uniquement par le locuteur, elle est donc qualifiée de langage intérieur. À propos de l’usage du langage endophasique en littérature voir, entre autres,

absente et la fragmentation des perceptions ainsi que de l'énonciation est poussée bien au-delà des explorations de Gadda, au point que certains critiques y ont vu l'application à l'écriture des principes de l'esthétique cubiste²¹⁹. Ainsi les perceptions et les souvenirs de Georges se mêlent constamment à ceux de ses compagnons, Blum et Wack ; plusieurs points de vue, plusieurs perspectives temporelles et plusieurs narrations se superposent, ouvrant vers d'autres histoires et d'autres personnages. On peut emprunter à la psychanalyse le terme d'« attention flottante » pour définir le type de disponibilité requis du lecteur afin de parcourir et de s'installer dans cet espace. Une attention qui, répondant à l'absence de structure évidente du texte, se trouve à l'opposé d'une attention sélective et orientée, et qui ne se focalise pas sur des objets précis. Dans un monde « démunie de poteaux indicateurs » (*La corde raide*), où tout point de repère est en train de se défaire comme les formes dans une toile se liquéfient sous l'effet d'un acide, l'attention flottante abandonne la poursuite d'un fil logique du récit, afin de laisser émerger dans le texte une organisation et une cohérence latentes.

C'est donc en s'abandonnant à l'errance des trois soldats qu'on s'aperçoit que, malgré tout, graduellement, un ordre se dessine. Dans le parcours que Georges, Blum et Wack tracent inconsciemment dans la forêt, ils repassent toujours par un point fixe, un cheval mort au bord de la route ; ils tracent ainsi un schéma à forme de trèfle, qui correspond à celui de l'architecture narrative. Ce qui reste du cheval, sa carcasse « faisant penser à ces jouets d'enfant amputés ou crevés laissant voir l'intérieur béant, caverneux, de ce qui n'avait été qu'une simple forme entourant du vide » (RF 266), devient le seul

G. Philippe, « Le Paradoxe énonciatif endphasique et ses premières solutions fictionnelles », dans *Langue française*, n. 132, 2001. La parole intérieure, pp. 96-105.

²¹⁹ Cf. I. Yocaris et D. Zemmour, « Qu'est-ce qu'une fiction cubiste ? "La construction textuelle du point de vue" dans *L'Herbe* et *La Route des Flandres*, dans *Semiotica*, n. 195, 2013, pp. 1-44.

« lieu de mémoire », capable, comme un aimant, d'attirer vers lui les soldats. Seul point de repère, point d'arrêt et point de retour, le cheval attire également l'attention du lecteur, imposant une méditation sur la nature du roman lui-même. Voulant représenter un réel inassimilable par l'esprit, une guerre qui viole toutes les lois qui gèrent normalement les guerres, qui ne correspond à aucun scénario accepté ou connu et qui sort du « domaine des choses désastreuses mais somme toute normales » (RF 333), le dispositif de représentation de *La Route des Flandres* vise un objectif paradoxal. Si toute représentation, étant une « image qui nous remet en idée et en mémoire les objets absents, et qui nous les peint tels qu'ils sont »²²⁰, présente une absence, et donne à voir un objet qu'on avait connu et qui s'est imprimé dans la mémoire, l'objet « représenté » ici n'est ni connu ni connaissable. A l'image de la carcasse du cheval, qui n'est désormais qu'une simple forme creuse, la représentation de la défaite a la fonction d'un simulacre, au double sens d'apparence ne se fondant sur aucune présence sensible, et de tombeau, prenant la place d'un vide. Dans le texte lui-même on trouve un renvoi au théâtre, qui transmet le sentiment d'absence sur lequel se fonde le travail de l'écriture : le champ de bataille rappelle, en effet, « quelque chose comme la scène vide d'un théâtre comme si une équipe de nettoyage était passée [...] les chiffonniers et les ramasseurs de ferraille d'ordure récupérant les accessoires oubliés ou hors d'usage maintenant que les acteurs et le public étaient partis » (RF 408). La « représentation » étant finie, la scène est vide. S'il fallait penser une écriture visuelle de l'histoire, l'épisode de la défaite serait peut-être un moment du passé sans images. Pour Simon, au lieu de tenter la restitution, au lieu de vouloir recréer l'illusion de revivre le moment de la défaite, il s'agit, en effet, non pas de

²²⁰ R. Chartier, « Le monde comme représentation », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 6, 1989, pp. 1505-1520.

combler le vide constitué par ce passé sans images, mais plutôt de le signaler et de l'inscrire dans le texte.

Ce trou noir, toutefois, n'empêche pas que le récit se développe. *Autour* de la défaite qui, tout comme la carcasse du cheval s'engouffre dans la terre, s'engouffre dans l'oubli collectif de toute une nation, se pressent les images et les histoires. Elles constituent une sorte de trop-plein venant contrebalancer le vide. Un réseau complexe de références textuelles et picturales, dont fait partie l'intertexte religieux (de l'Ancien Testament) et mythique, s'épaississent autour du moment qui suit l'invasion. C'est au centre de ce réseau que se trouve le colonel de Reixach, officier à la tête de l'escadron de Georges. Ayant survécu au massacre, il est tué peu de temps après par les Allemands, en face de ses soldats. Personnage palimpseste, il est d'une certaine manière la somme de ses ancêtres, tous appartenant à une dynastie dont les membres sont « nimbés d'une sorte de prestige surnaturel, d'inaccessibilité d'autant plus intangible qu'elle ne tenait pas seulement à la possession de quelque chose (comme la simple richesse) » (RF 227). La mémoire de cet homme, qui au milieu d'une route déserte a l'air d'« une apparition de théâtre » (RF 247), est identifiée en particulier à une scène, qui fait partie du répertoire des images obsessionnelles revenant régulièrement dans l'œuvre simonienne. De Reixach se trouve au beau milieu de la route et, face aux balles que les Allemands sont en train de tirer sur lui, il brandit son sabre. Ce « geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreurs » (RF 199) n'a aucune fonction protectrice. Il est là uniquement afin de convoquer symboliquement l'ancêtre, d'instaurer une répétition funeste qui relie le moment présent au suicide probable inscrit dans l'histoire de la famille.

Sur les circonstances précises et les raisons de la mort de de Reixach, Georges et ses compagnons tissent des hypothèses infinies, et bien que toute tentative de compréhension échoue à la fin, les histoires inventées par les trois hommes deviennent une planche de salut au milieu de la dévastation, leur permettant de s'évader par l'imagination. C'est tout particulièrement le geste du colonel qui, par sa force visuelle, provoque les spéculations, devenant la clé d'accès au passé du personnage, et notamment aux représentations picturales qui accompagnent son histoire. Georges, Blum et Wack essaient de résoudre l'énigme de sa mort, ainsi que de ses relations avec sa femme Corinne et Iglésia, le jockey, à partir d'indices physionomiques et corporels inscrits dans les visages, les gestes, les attitudes, les positions. Ces éléments, qui tous occupent une place centrale dans les romans, rappellent, chez Gadda, les longues descriptions des physionomies des assassins potentiels accompagnant la recherche du coupable dans le *Pasticciaccio*. Ainsi c'est l'« impassibilité » de l'allure du capitaine qui révèle le plus de son caractère ; le suicide de l'ancêtre est évoqué à travers la description ponctuelle des mouvements qui composent une gravure figurant un valet qui accourt au bruit du coup de feu, suivi par une servante à bonnet de nuit se précipitant effrayée elle aussi (RF 250). Dans l'exemple suivant, l'expressivité des mouvements du corps contraste avec la pauvreté communicationnelle du langage : « de Reixach aux prises avec un groupe d'hommes gesticulant, s'échauffant, s'affrontant, les voix se mêlant en une sorte de chœur incohérent, désordonné, de babelesque criailerie, [...] obstacle majeur, donc, à toute communication, toute compréhension ». La voix de Reixach arrive à s'élever au-dessus du brouhaha, mais au lieu de l'entendre on voit son visage, dont la description transforme la confrontation entre personnages en une confrontation entre taches de

couleurs : « son pâle visage (la colère ou plutôt l'agacement, ou plus simplement l'ennui, se traduisant [...] par une baisse de ton pour ainsi dire, une altération en quelque sorte négative, sa peau mâte palissant encore [...]) son pâle visage donc, même pas rosé par l'animation ou le froid, contrastant avec la figure très rouge, violacée, du petit homme noiraud qui se tenait devant lui » (RF 233).

Au réel que le narrateur tente de connaître se superpose constamment une matière imaginaire, qui tantôt contribue à l'élucidation du passé tantôt porte les personnages-enquêteurs hors piste. Mais en réalité, peu importe que les images soient fautives ou justes : car leur médiation accroît l'effet d'opacité réflexive en doublant ou en amplifiant chaque épisode, chaque détail, chaque personnage. Ainsi, si de Reixach est accompagné par la figure de l'ancêtre, double nécessaire pour comprendre son histoire, les trois soldats le sont par « leurs ombres noires tantôt glissant à côté d'eux sur la route comme leurs doubles fidèles, tantôt raccourcies, tassées ou plutôt télescopées, naines et difformes, tantôt étirées, échassières et distendues, répétant en raccourci et symétriquement les mouvements de leurs doubles verticaux auxquels elles semblaient réunies par des liens invisibles ». (RF 208) Mais à la différence des figures que de Reixach fait surgir, les reflets des corps des soldats ne convoquent aucun passé, et sont dépourvus de toute épaisseur. Dans ce contexte de catastrophe, ils indiquent plutôt tout ce qui est resté de ces hommes, à savoir des esprits luttant contre leurs corps qui risquent à tout moment de fléchir. S'il est vrai que « l'identité simonienne ne peut se définir que par confusion avec un autre »²²¹, l'autre constitué par ces ombres montre, comme pour les personnages dans *Le Palace*, des fantômes. Semblables à « ces hommes de la caverne qui

²²¹ S. Orace, « Double de soi, double du monde : l'image, de la représentation à la médiation », p. 37-54 dans *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir*. Textes réunis par Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, *La Licorne*, 71, 2004. p. 46.

avaient fini par prendre pour la réalité leurs ombres projetées par le soleil bas » (P 482), Georges, Blum et Wack ont comme seul point d'ancrage une projection de soi qui est, en réalité, une dépossession.

Tous ces exemples nous parlent du pouvoir qu'a l'image, dans les romans simoniens, de s'imprégner de la vérité du sujet, de la rendre sensible, et par là transmissible. L'autre medium qui est à même d'opérer cette transmission est, bien sûr, le langage. À l'opposé du père de Georges, qui a une confiance inébranlable dans le pouvoir des mots *écrits*, qu'il considère comme l'expression la plus noble du savoir, le narrateur s'intéresse avant tout au langage oral. Si dans la plupart des situations la parole est un écran qui empêche la communication, elle a également la faculté de donner à voir la condition la plus profonde des personnages. Dans le cas de Sabine, par exemple, en filigrane de son « insipide et obsédant bavardage » Georges finit par voir « non pas quelque chose d'inséparable de sa mère quoique cependant distinct (comme, s'échappant d'elle, un flot, un produit qu'elle eût sécrété), mais pour ainsi dire sa mère elle-même » (RF 227). L'ordre aussi bien que les hiérarchies sociales sont véhiculés par la langue, comme il devient manifeste dans les rapports qui lient de Reixach à son ancien jockey, où la différence de classe se montre par les langages différents que chacun d'eux utilise. Ainsi leurs rapports étaient

grevés en plus de cette hypothèque pratiquement impossible à lever que constitue entre deux êtres humains une énorme différence de disponibilités monétaires, puis de grades, aggravée par le fait que chacun d'eux usait d'un langage différent ceci élevant entre eux une barrière d'autant plus infranchissable que sauf en ce qui concernait le problème technique et passionnel qui les avait réunis (c'est-à-dire les chevaux) ils employaient non

pas des mots différents pour désigner les mêmes choses mais les mêmes mots pour désigner des choses différentes (RF 406).

Le pouvoir symbolique des mots, incarné dans les formules et les codes langagiers établis, fait partie intégrante, ensuite, des instruments de guerre. Même à cette occasion les « formes extérieures » doivent être en effet respectées et la conversation être « bienséante », enjolivée de « délicat(s) euphémisme(s) formule(s) plus discrète(s) plus élégante(s) », régulée par des « dites ne dites pas » (RF 307) : « exemple ne dites pas "l'escadron s'est fait massacrer dans une embuscade", mais "nous avons eu une chaude affaire à l'entrée du village de" » (RF 307). *La Route des Flandres* développe ainsi une critique de l'imaginaire linguistique qui accompagne le conflit en lui garantissant la légitimité²²². « L'incantatoire magie du langage », loin d'être un instrument de recherche de la vérité, sert à « faire surgir les images chatoyantes et lumineuses au moyen de l'éphémère [...], des mots inventés dans l'espoir de rendre comestible [...] l'innommable réalité » (RF 320). Le langage convenable a, en somme, la même fonction qu'ont les uniformes des soldats, lesquelles représentent une contrepartie ridicule censée revêtir d'une fausse élégance les corps destinés à l'abattoir.

Leurs uniformes, donc, conservant l'apprêt du neuf et dans lesquelles on les avait pour ainsi dire fourrés : non les vieilles tenues déjà portées, usées à l'exercice par des générations de recrues [...] mais [...] absolument neufs, vierges : tout (tissu, cuir, acier) de première qualité, comme ces draps impollués que, dans les familles, on garde pieusement en réserve pour en envelopper les morts, comme si la société [...] qui

²²² Voir D. Alexandre qui analyse, dans *La Route des Flandres*, trois types de codes langagiers/discursifs : l'amoureux, le social, le littéraire, dans *Le Magma et l'horizon*, *op.cit.*, p. 157.

s'apprêtait à les tuer les avait couverts [...] de tout ce qu'elle avait de mieux en fait d'étoffes et d'armes (RF 240).

Le langage de la guerre comme les uniformes, qui cachent et exposent à la fois, devient un instrument de pouvoir qu'on peut définir, avec Barthes, de « cosmétique », visant « à recouvrir les faits d'un *bruit* de langage »²²³, sorte de nappe axiologique et décorative, posée sur le réel.

3.3 La révolution en miettes – *Le Palace*

Voir c'est la permission de ne pas penser la chose *puisque'on la voit*.

M. Merleau-Ponty²²⁴

La place et le rôle du langage s'amplifient dans *Le Palace*, le roman le plus ouvertement politique parmi les textes que nous analysons, et qui rassemble les impressions, les souvenirs et les expériences vécues par le narrateur pendant la brève période de quinze jours passée à Barcelone en juillet 1936. Cette œuvre s'inscrit, d'une part, dans les codes du roman « engagé » par sa thématique, en mettant en scène des conflits politiques et précisément un des événements historiques qui ont le plus marqué la génération des intellectuels français et européens dont Simon fait partie. Mais d'autre

²²³ R. Barthes, « Grammaire africaine », dans *Mythologies, Œuvres complètes, op.cit.*, vol. I, p. 777.

²²⁴ M. Merleau-Ponty, *Notes de cours « Sur Claude Simon »*, présentation par Stéphanie Ménasé et Jacques Neefs, *Genesis*, n. 6, 1994, cité dans C. Simon, *Œuvres, op.cit.*, vol. I, p. 1332. Voir aussi J. Neefs, « Le style est vision (Merleau-Ponty et Claude Simon) », dans *Merleau-Ponty et le littéraire*, éd. A. Simon et N. Castin, Paris, Editions Rue d'Ulm, 1998, pp. 117-131.

part, les modalités dans lesquelles ces expériences collectives sont traitées déjouent systématiquement toutes les attentes découlant de cet encadrement.

La stratégie polémique du roman tout entier se trouve exemplifiée dans la fameuse définition tirée du Dictionnaire Larousse qu'on trouve en exergue : « Révolution : mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points ». La notion de révolution, chargée de toute sa portée sémantique, fournit à la fois le cadre du roman et la thématique principale qui traverse le récit. Elle représente en même temps un élément idéologique majeur dans le champ intellectuel de l'époque, où la production littéraire s'inscrivait à l'intérieur d'un cadre ayant comme point commun la foi dans la révolution, en tant que notion opératoire pour expliquer les rapports entre création artistique et processus historique²²⁵. Elle correspond parfaitement, enfin, à ce qu'on appelle en sociocritique un *sociogramme*, défini comme un concentré d'images culturelles qui traversent la fiction d'une culture donnée²²⁶. C'est par sa déconstruction, opérée par un retour à la signification originale du terme, que Simon indique une rupture avec le « régime d'historicité » moderne, ainsi qu'avec la croyance « selon laquelle les hommes de lettres auraient une responsabilité majeure dans les événements révolutionnaires »²²⁷. Le traitement que l'exergue du roman réserve à cette notion-carrefour, renvoyant immédiatement à un certain *imaginaire collectif familier* à la croisée des dimensions littéraire, historique et politique, est donc hautement polémique. Le terme est « extrait de l'enveloppe de ses associations habituelles » (Chklovski) et subit

²²⁵ Voir à ce propos L. Jenny, *Je suis la révolution, Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008.

²²⁶ Voir M. Angenot, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », dans, *Littérature*, N. 70, 1988, pp. 82-98. Voir aussi M. Angenot et R. Robin, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », dans *Sociocriticism*, n. 1, 1985, pp. 53-82 et C. Duchet et P. Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la socio-critique*, Paris, Champion, 2011.

²²⁷ G. Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain, op.cit.*, p. 22.

par là un glissement sémantique qu'en montre la polysémie²²⁸. Son efficacité se fonde donc sur un effet de défamiliarisation qui agit, sous le patronage de l'autorité de l'exergue garantie à son tour par l'autorité du dictionnaire, comme une stratégie anti-nominaliste. Cette stratégie devient enfin un instrument de délégitimation d'une certaine vision de l'Histoire, fondée sur une conception progressive et linéaire du temps.

En prolongeant l'exergue, le ton polémique par lequel continuera à être traitée la notion de révolution s'installe dès les premières pages. La tentative de restitution du passé a lieu principalement à travers le personnage de l'étudiant, qui, désormais vieilli, fait retour bien des années après sur les lieux des événements. Dans ses souvenirs il est avec quatre camarades qui avaient des idées discordantes au sujet de la révolution à laquelle ils avaient participé. La position la plus critique est celle de l'Américain, un intellectuel de gauche ayant perdu tout espoir dans une conclusion positive et qui présente une vision désenchantée de l'action politique. En observant la carte de la ville il commente le croisement des rues le définissant comme « une grille d'égout [...] si on la soulevait on trouverait le cadavre d'un enfant mort-né *enveloppé dans des vieux journaux* [...], jeté aux égouts dans un linceul de mots » (P 419). Quelques lignes plus loin, cet enfant, représentant la révolution elle-même, devient à ses yeux « une puante momie enveloppée et *étranglée par le cordon ombilical de kilomètres de phrases enthousiastes tapées sur ruban à machine par l'enthousiasme armée des correspondants étrangers de la presse libérale* » (P 420).

L'aspect central qui ressort de l'ouverture du roman est le lien que ces passages établissent entre la révolution et un régime de discours médiatique. Ce lien sera

²²⁸ Duffy, Jean H. « Art as Defamiliarisation in the Theory and Practice of Claude Simon », dans *Romance Studies* 1.2, 1983, pp. 108-123.

approfondi tout au long du texte ; il suggère que l'événement historique existe avant tout dans et par les constructions langagières et les représentations illusoires qu'elles fournissent. En effet, l'expérience espagnole comporte pour Simon, ainsi que pour ses personnages, l'immersion dans un monde où la violence et le conflit politique ne sont pas muets, mais bien au contraire accompagnés et soutenus par un ensemble complexe de discours et de représentations verbales et picturales, telles que les affiches, les slogans et les *graffiti* qui sont au centre du roman.

3.3.1 Lecture des journaux en temps de crise politique

C'est donc la dimension discursive de l'événement révolutionnaire que le roman relève et critique, et cela notamment à travers le procédé de la défamiliarisation. Parmi les effets produits par ce dernier il y a l'effet de *freinage*, qui est l'une des notions clé explorées par Chklovski : le texte défamiliarisant a comme objectif de bloquer, ou de ralentir, l'engrenage d'un mécanisme qui jusqu'à présent fonctionnait parfaitement, en fait, trop bien²²⁹. Or, le mécanisme automatisé le plus questionné dans le roman est celui de la lecture des journaux et de leurs gros titres, lecture qui accompagne celle des slogans de propagande, des banderoles, des bulletins de victoire, et enfin des messages publicitaires. Pour qu'il y ait défamiliarisation, il faut réactiver un scénario familial permettant de puiser dans un fond de connaissances communes, d'un ensemble de valeurs constituées et acceptées, en somme dans un patrimoine partagé. C'est bien le cas de la lecture des

²²⁹ Chklovski écrivait : « Les auteurs d'hier écrivaient de façon trop coulante, trop charmante. Leurs œuvres rappelaient la surface laquée dont Korolenko disait que le “rabot de la pensée court sur elle sans rien accrocher” ; il importe de créer une langue nouvelle “raidie”, conçue pour voir et non pour reconnaître. Nombreux sont aujourd'hui ceux qui ressentent inconsciemment cette nécessité », dans *Résurrection du mot*, Paris, Champ libre, 1985, p. 73.

journaux, une pratique qui, si elle relève de l'activité individuelle, est en même temps toujours collective. D'où l'importance que Benedict Anderson lui confère dans la construction de la communauté imaginaire qu'est la nation. Le journal serait le roman de la nation, mais sa caractéristique serait l'absence de toute intrigue cohérente²³⁰. Nous allons nous pencher sur les modalités à travers lesquelles *Le Palace* questionne le mécanisme automatisé organisant la lecture des journaux, véritable rituel social qui acquiert une importance accrue en temps de crise historique.

Les journaux font leur apparition très tôt dans *Le Palace*, et constituent un objet privilégié au milieu d'un nombre très élevé de descriptions. Dans le premier chapitre, « Inventaire », le narrateur décrit le bureau où se trouvent l'étudiant et ses camarades :

il y avait aussi plusieurs journaux jetés en désordre [...] et non seulement plusieurs mais, sans aucun doute, tous ceux qui paraissaient, achetés à la fois et lus en quelque sorte de même, c'est-à-dire parcourus à toute vitesse par cet œil sélectif que possèdent les professionnels, *capable de détecter en quelques secondes* dans les fatras des comptes rendus de meetings, de discours, de résolutions, et de quotidiens bulletins de victoire, les deux ou trois phrases comestibles (P 427).

Dans ce passage tout comme dans le reste du roman, les descriptions présentent l'acte de lire les journaux, souvent à travers le regard de l'étudiant : « l'étudiant se rappela qu'il avait été obligé de pencher la tête pour *déchiffrer machinalement une fois de plus le même gros titre* (depuis la veille il l'avait déjà lu un peu partout un millier de fois) le même gros titre s'étendant au haut et sur toute la largeur de la première page » (P. 427). On trouve une description similaire dans le chapitre titré « Dans la nuit ». L'étudiant,

²³⁰ B. Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996, p. 44.

enfermé dans sa chambre et n'arrivant pas à s'endormir, s'aperçoit qu'il a le journal dans sa poche :

(et même pas lu, une fois la manchette et le sous-titre parcourus d'un *coup d'œil machinal*, l'achat lui-même purement machinal puisqu'il avait déjà pu lire à l'étalage du kiosque non seulement cette manchette-là, mais encore les diverses variantes qu'en présentaient celles des autres journaux qu'il aurait encore le temps de relire un peu partout pendant le restant de la journée) (P 496).

Le gros titre, la même « sanglante interrogation » (P 427) et ses variantes, dont il est question dans cette citation ainsi que tout au long du roman – ¿ QUIEN HA MUERTO A SANTIAGO ? –, font référence à la mort d'un révolutionnaire, épisode traité dans le chapitre central titré « Les funérailles de Patrocle ».

Dans tous ces exemples, la lecture est présentée comme un mécanisme automatisé et ordinaire, comme une activité tombée sous le joug de l'habitude et dans laquelle la conscience n'a guère de place²³¹. Les journaux sont lus toujours « à toute vitesse » par un œil sélectif « dans le temps qu'il faut à un homme normal pour avaler en vitesse son petit déjeuner ». Ils ne manquent pas de procurer de la nausée au lecteur, en rappelant la définition que Baudelaire offrait du journal, « dégoûtant apéritif (par lequel) l'homme civilisé accompagne son repas de chaque matin »²³². Le contenu des journaux est présenté suivant le mouvement circulaire d'une révolution, telle qu'elle est entendue par Simon, sous le signe de la répétition et du leitmotiv. Leur lecture est toujours reconstruction, reconnaissance d'un ensemble de discours normés qui traversent le texte de part en part

²³¹ Qu'on remarque dans le roman la fréquence des adjectifs et des adverbes utilisés pour indiquer l'absence de conscience dans une action, tels *automatique*, *automatiquement*, *mécanique*, *machinalement* etc.

²³² C. Baudelaire, *Fusées – Mon cœur mis à nu – La Belgique déshabillée suivi d'Amoenitates Belgicae*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, 1986, p. 119.

d'une manière envahissante et obsessionnelle et qu'on connaît déjà, car ils ont été déjà absorbés en profondeur par la totalité des habitants de la ville. Pour renforcer ce caractère répétitif, qui caractérise tout discours écrit reporté dans le roman, le contraste est établi avec la variété des stratégies et des supports de communication – journaux, affiches, proclamations, tracts, réclames, banderoles – dont la diversité n'a comme effet que de réduire ultérieurement les mots à un tas de messages tautologiques, continuellement répétés et qui ne font pas avancer la compréhension. Dans l'œuvre de Carlo Emilio Gadda, qui prend en considération la même période historique, la foule était caractérisée par la répétition écholalique des phrases et des expressions passant de bouche en bouche. Dans *Le Palace*, il s'agit également de prendre en compte ces mécanismes, à cette différence près qu'ici l'écholalie est rendue visuellement, au lieu d'être sonore.

La stratégie critique du roman découle en deuxième lieu du voisinage que le texte établit, d'une manière explicite, entre message révolutionnaire et langage publicitaire. Les discours publicitaires sont présentés souvent comme le *cotexte verbal* des discours idéologiques, et influencent par là l'interprétation que nous avons de ces derniers. Dans le passage suivant, l'Américain énumère les gros titres :

les lançant [les journaux] l'un après l'autre sur la table, comme s'il avait distribué des cartes, riant encore, disant au fur et à mesure qu'il les jetait : "¡ EL GIGANTE DE LA LUCHA !... ¿ QUIEN ASESINO A SANTIAGO ? ... ¡ EL CRIMEN HA SIDO FIRMADO !... ¿ QUIEN AMUERTO EL COMANDANTE ?... ¿ QUIEN ES EL ASESINO DE SANTIAGO ? (P 434)

Décontextualisés, ils sont réduits à une liste de slogans vides. Dans un passage qui se trouve peu après dans le texte, l'étudiant est en train de lire des réclames, suivis par les noms des arrêts du tramway :

pouvant lire deux fois en lettres vertes bordées de rouge sur fond blanc :

FOSFORO FERRERO

puis, au-dessous, en lettre plus petites :

RECONSTITUYE Y ALIMENTA

Et, au-dessus, le long du toit, sur une série de plaques de métal amovibles :

JOAQUIN COSTA- REINA DONA- GERMANA- PEDRO III EL GRANDE-
RUZAF- COLON- GLORIETA- PAZ- PLAZA DELA REINA- CAMPANÉROS-
PLAZA DE LA VIRGEN- PUENTE DE SERRANOS- SAGUNTO

la réclame, les lettres rouges et vertes brusquement masquées, remplacées, par une bande jaune glissant horizontalement en sens inverse, c'est-à-dire de gauche à droite, portant cette fois en grandes lettres noires :

AGUA OXIGENADA PERBORATO

FORET (P 484-485).

À travers le montage et l'emploi du même traitement typographique, les modalités de la transmission des messages politiques et des messages publicitaires sont confondues et rapprochées, au point que la « brutalité mécanique et monotone d'injonction » (P 441) propre aux réclames devient un attribut des titres de journal également. Que l'on songe ensuite à la scène au milieu de la nuit où l'étudiant, à la vue des gros titres est « envahi par une espèce de nausée » (P 508) et, afin précisément de ne pas lire le journal, se met à lire la boîte de cigares. La description du texte et des desseins reproduits sur la boîte, qui occupe presque trois pages, va jusqu'à renverser complètement la valeur des deux objets,

le journal et le support publicitaire²³³. Sous l'effet de la métonymie, substitution du sens par contiguïté, les discours révolutionnaires se confondent, dans la perception de l'étudiant, avec les discours publicitaires. Ils deviennent interchangeables, tout comme le sont les chambres du palace dont les baignoires sont « occupées alternativement par les corps épilés des riches Argentines et les dossiers de police » (P 416)).

À travers les descriptions détaillées et les jeux typographiques qui fragmentent le texte, les journaux se métamorphosent en collages cubistes. Cet emploi du collage inauguré dans *Le Palace*, et que Simon radicalise dans sa trilogie des années 1970, intègre dans le texte les discours idéologiques en neutralisant les traits spécifiques, et les dissout dans des mécanismes publicitaires²³⁴. L'effet d'interchangeabilité entre discours différents qui en dérive souligne un phénomène bien réel, à savoir la question des frontières de plus en plus labiles entre les stratégies discursives du politique et celles de la publicité, question qui dans les années 60 commençait à attirer l'attention de la linguistique et des sciences sociales, dans le cadre des études de la communication de masse²³⁵.

L'effet de défamiliarisation provoqué par cette « mise en texte » présente la lecture comme une activité gênée, il interrompt le rythme en imposant un temps d'arrêt, une prise de distance. L'objectif de ce traitement est de bloquer la mécanique de

²³³ C. Simon, *Le Palace*, dans *Œuvres, op.cit.*, pp. 509-512.

²³⁴ Cet aspect est commenté par Jameson dans le chapitre qu'il dédie à Simon : « perhaps this is how ideology ends [...] by being inscribed on the Möbius strip of the media in such a way that what used to be virulent, subversive, or at least offensive ideas have now been transformed into so many material signifiers at which you gaze for a moment and then pass on », dans F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1990, p. 150.

²³⁵ Voir C. de Montety, « "À vos caddies, citoyens !" La révolution, motif politique saisi par la publicité », dans *Mots. Les langages politiques*, n. 98 Mars 2012, où l'auteure questionne l'idéal révolutionnaire comme réservoir de puissance pour la publicité. Voir aussi l'analyse de Barthes où il observe la même stratégie dans la « nouvelle technique publicitaire, qui morcèle à l'extrême ses interventions, de façon à faire rejaillir sur l'annonce, par métonymie, l'intérêt attaché à l'ensemble du message », dans « Société, imagination, publicité », dans *Œuvres Complètes, op. cit.*, Vol. III, p. 62.

« l'enthousiasme armé », le pathos idéologique et idéaliste, sur laquelle la presse est fondée et qui correspond, en relation au discours politique, à ce qu'est le mensonge vis-à-vis du discours de vérité chez Rabelais. Le deuxième élément que ce traitement met en lumière est que l'événement au centre de *La Palace* est avant tout un événement « écrit ». À travers l'attention portée à la matérialité des supports du discours, les paroles des journaux se donnent à voir, non pas à lire ni à entendre (puisque fragmentés ils n'ont pas de signification). Dans le chapitre « Dans la nuit », les phrases du journal sont présentées comme « équivalent, ou traduction, ou représentation, au moyen de signes conventionnels d'un fait, d'un événement » (P 497) ; elles ne sont que des surfaces, où ne s'inscrit aucune épaisseur temporelle, où le regard s'arrête sans pouvoir pénétrer. Au-delà des graphèmes, aucune compréhension du référent – soit de l'événement qu'ils sont censés représenter – n'est possible. Leur opacité est définitive. L'écriture romanesque en décrivant l'événement, opère, ou achève, sa désagrégation, ou sa déconstruction, en s'appuyant précisément sur cette dimension scripturale²³⁶. Les textes fragmentés des journaux deviennent le corps mort de l'histoire, son résidu muet, qui se dissout dans un jeu de lettres et de signes. Ce corps est la contrepartie discursive de cet autre corps mort, puant, infecte, qui finit par englober toute la ville et qu'est le corps avorté de la révolution.

²³⁶ R. Barthes dans « L'écriture de l'événement » écrit que « décrire l'événement implique que l'événement a été écrit », dans *Le bruissement dans la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 189. La dimension scripturale est centrale en relation à l'événement révolutionnaire, mais elle reste valable également pour ce qui concerne les histoires de la famille de l'auteur et de ses membres pris individuellement, car elles sont souvent reconstruites à part des documents écrits, tels cartes postales, lettres, notes de lecture etc. Voir à ce propos les travaux critiques qui portent sur la place de l'archive dans l'œuvre simonienne, en particulier M. Calle- Gruber, M. Balcazar Moreno, S.-A Crevier Gouler. et A. Frantz (dir.), *Les Vies de l'archive*, Éditions Universitaires de Dijon, 2014.

3.3.2 *Le cortège, un objet symbolique*

On pourrait qualifier d'esthète ou de parnassien²³⁷ le regard que Simon porte sur les journées de Barcelone, mais uniquement à condition de l'associer à l'« esthétique sociale », de laquelle nous étions partie. En effet l'esthétisme simonien ne promeut pas le culte autosuffisant de la beauté formelle, ni un scepticisme fin de siècle retranché dans un univers artificiel. En somme, il ne s'agit pas d'un regard irresponsable, mais bien d'un regard attentif aux apparences, considérées comme le point de départ, la médiation nécessaire pour déchiffrer le contemporain. Un moment en particulier du *Palace* montre ce regard à l'œuvre. Il s'agit du chapitre « Les Funérailles de Patrocle » ayant en son centre le cortège immense organisé lors des funérailles d'un militant, assassiné dans des circonstances obscures.

Le cortège intéresse tout particulièrement l'analyse symbolique, car il constitue la structure spécifique d'un rituel social. Ce n'est pas un hasard s'il a été un objet d'étude privilégié pour Marin, qui offre une typologie des différentes formes de rassemblement, tels les défilés, les processions, et d'autres types de manifestations. Pour Marin ces formes peuvent être comprises comme une « mise en signification de l'espace social » ; l'analyse qu'il en propose rejoint la réflexion de Bourdieu qui définit les processions, les cortèges, les défilés, les manifestations, comme des

actes de théâtralisation par lesquels les groupes se donnent en spectacle (et d'abord à eux-mêmes). [Ils] constituent la forme élémentaire de l'objectivation et, du même coup, de la

²³⁷ Qualificatif utilisé par Aragon lors de la sortie de *Le Palace* : « il n'y a rien de plus parnassien que l'épigraphe récemment mise par Claude Simon à ce livre... », dans « Un Parnasse à bâton rompu », dans *Les Lettres françaises*, 12 avril 1962, cité dans C. Simon, *Œuvres, op.cit.*, p. 1331.

manifestation, pour soi et pour les autres, des principes de division selon lesquels ils s'organisent objectivement et à travers lesquels s'organise la perception qu'ils ont d'eux-mêmes²³⁸.

Un tel phénomène est susceptible d'une analyse syntaxique capable d'en mettre au jour la structure ; le type de description proposé par Simon nous donne des informations justement sur ce que Marin appelle la « syntaxe du cortège ». Celle-ci peut être abordée dans deux perspectives : l'une *externe*, qui considère la relation du cortège à l'espace qui l'entoure ; l'autre *interne*, qui porte l'attention sur les hiérarchies structurant le cortège, l'ordre des rangs, la distribution des personnalités y participant²³⁹.

Toute manifestation collective publique vise une sorte de « rhétorique de l'espace » qui, à travers, par exemple, le choix du trajet et de ses étapes, restructure et re-signifie l'espace urbain. Or, dans le cas du cortège présenté dans le roman, le point de vue à partir duquel celui-ci est décrit est fixe, ne comportant pas de changement de perspective ; tout au long de la description, l'étudiant et ses camarades observent depuis la fenêtre du palace, tandis que la foule se rapproche du fond de la rue jusqu'à ce qu'elle rejoigne leur hauteur, pour ensuite s'éloigner dans la direction opposée. Malgré les limites d'une telle position, l'observateur peut saisir les modifications que la présence du cortège apporte à l'espace environnant.

Le bruit, la respiration confuse de la ville continuant tout autour et au-delà, mais cessant à partir d'une invisible barrière dessinée par le périmètre de la place à travers laquelle, du balcon, on pouvait voir converger, se rassembler (à la façon de la limaille de fer dans un

²³⁸ P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 225.

²³⁹ L. Marin, « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession », dans *De la représentation*, *op.cit.* pp. 46- 60.

champ magnétique) comme des particules de silence (sans doute parce que la plupart étaient chaussées d'espadrilles) se condensant (quelques-uns se hâtant, courant, mais sans que cela fit plus de bruit, sans que le mouvement même dérangeât cette espèce de torpeur), venant s'agglutiner le long du bord de l'esplanade [...] constituant là pour ainsi dire comme une zone où le silence semblait encore s'épaissir. (P 477)

La dynamique de mouvement instaurée par le cortège est décrite comme un phénomène magnétique, établissant une zone séparée du reste par une barrière invisible et douée des propriétés d'un aimant. Les personnes se rapprochant de cet espace sont décrites comme des « particules de silence », ce qui constitue un autre exemple de description à partir des effets, dont la cause est, pour une fois, explicitée, sous forme d'hypothèse et entre parenthèses : elles « sont silence », car, étant chaussées d'espadrilles, elles ne produisent pas de bruit suffisamment fort pour être entendu depuis la distance qui les sépare des observateurs. Au fur et à mesure que le cortège avance, l'effet de bloc sonore est nuancé par la possibilité de discerner les composantes de la foule et son organisation interne. Bien que les hiérarchies y soient moins visibles que dans d'autres « mises en scène »²⁴⁰, elles continuent de structurer ce corps politique. Dans la position la plus chargée symboliquement, au premier rang, se trouvent les militants endossant des rôles de relief :

les représentants de l'organisme, ou du groupe, ou du compromis, qui se disait un gouvernement et qui en réalité ne gouvernait rien, c'est-à-dire une vingtaine d'hommes représentant eux-mêmes la dizaine de partis, de comités et de syndicats qui disaient eux-mêmes représenter les centaines de centaines de comités et de conseils [...] qui eux-mêmes se considéraient comme autant de gouvernements [...] le président (ils avaient même élu un président) marchant au milieu sur le même rang que les autres. (P 479)

²⁴⁰ Comme, par exemple, les objets d'analyse privilégiés par Marin, tels les cortèges royaux. Voir aussi M. Ozouf, *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976.

Plus loin dans la page, ces représentants sont définis comme « des ombres, des figurants de théâtre avec des ailes de carton accrochées au dos et suspendus aux cintres par des filins » (P 482). La représentativité politique est ici réduite, ou rabaissée, à une représentation théâtrale, afin d'indiquer l'arbitraire de ces positions autoproclamées, puisque aucune réalité institutionnelle et sociale ne correspond aux dessins des révolutionnaires.

Afin de parler du regard adopté pour parler de ces funérailles, on pourrait efficacement recourir au vocabulaire cinématographique, puisqu'en effet la description alterne de gros plans avec des plans d'ensemble. Cette alternance est exploitée notamment pour donner à lire le rythme scandant l'avancement du cortège, et pour rendre perceptible la « lenteur solennelle » de cette « marée humaine ». La description des banderoles éparpillées au milieu de la foule constitue un autre exemple de cette alternance entre un regard établissant une proximité et un regard établissant une distance ; elle souligne de nouveau la difficulté de lecture que l'on a vue dans le cas des journaux, puisque le mouvement des banderoles sur lesquelles les phrases sont imprimées rend leur déchiffrement incertain.

maintenant on pouvait lire ce qui était écrit sur la banderole [...] : toujours est-il que chacune des lettres était visible – jamais toutes à la fois, mais réapparaissant assez souvent pour que l'esprit saisisse l'inscription en entier, si toutefois il était besoin (même pour les paysans ou les ouvriers à demi illettrés qui composaient la majeure partie de la foule) de l'épeler mot après mot après qu'on avait lu le premier et le dernier [...] : en fait c'était la même interrogation (ou la même implicite accusation) déjà repérée en leitmotiv par les gros titres des journaux qui traînaient toujours [...], et personne n'avait réellement

songé à se donner la peine de la déchiffrer, la phrase maintenant connue par cœur se reformant d'elle-même dans l'esprit chaque fois que s'imprimait sur la rétine la tache blanche de la banderole flottant sur vingt mètres de large, comme une écharpe de brume, une condensation, la matérialisation visible sous forme de nuage planant au-dessus des têtes d'un fantasme obsessionnel, tenace, inapaisable :

¿ QUIEN HA MUERTO A SANTIAGO ? (P 476)

L'œil reconstruit la même phrase répétée depuis le début du roman, et qui apparaît ici fragmentée par le mouvement des banderoles. À la difficulté de la lecture s'ajoute l'inutilité du message lu ; ce seul slogan visible ne constitue pas une tentative de communication, ni une accusation lancée contre un ennemi politique. Ce qui ressort du cortège, ce ne sont que des cris d'incompréhension et d'impuissance, extériorisés dans cette répétitive et « lancinante interrogation sans réponse ». À côté des banderoles s'agitent des drapeaux, comparés à une « troupe d'oiseaux blessés » (P 474), qui sont des indices ultérieurs de la singularité de ce rassemblement. Ils sont décrits à partir de ce qu'ils ne sont pas : « Non l'étendard, l'emblème rigide et lourd à la hampe d'ébène postulant gants blancs et piquet en armes s'avancant, [...] mais de simples morceaux d'étoffe [...] exprimant moins une volonté, un élan, que [...] la détresse » (P 474).

Habituellement, un cortège (même, et peut-être surtout, lors des funérailles pour un assassinat politique) est censé être une « instance de légitimation sociale »²⁴¹, une performance publique transformant l'espace urbain en espace politique, où peuvent avoir lieu les revendications d'un groupe. Mais tout cela est absent du cortège décrit dans *Le Palace*. Aucun signe positif n'arrive à réunir les participants, surtout pas, semble-t-il, l'objectif de la révolution :

²⁴¹ L. Marin, « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession », *op.cit.*, p. 55.

Même du quatrième étage on pouvait le voir : on aurait dit des aveugles, [...]. Comme des gens réunis dans une pièce et qui évitent de se regarder. C'est-à-dire qu'au contraire de ce qui rassemble, met d'habitude une foule en mouvement, celle-ci n'avait aucun objectif extérieur, étranger à elle (ou aucun ennemi déterminé, nommable simple, visible) sur quoi on contre qui diriger ou exhaler sa fureur (P 478).

Dans un contexte où l'opposition est éparpillée en une myriade des groupuscules antagonistes, les uns renvoyant aux autres la responsabilité de l'assassinat, l'autoreprésentation est ébranlée dans ses fondements car elle a perdu son rôle de liant, sa fonction primaire de créer ou maintenir la cohésion sociale par des constructions imaginaires. Si ce cortège a encore une valeur de mise en scène, il est bien la mise en scène d'un espace politique brisé, où advient le « deuil de l'utopie révolutionnaire »²⁴².

3.4 Matrice figurale et systèmes symboliques

L'analyse de ces quatre romans vise à montrer la persistance de la matrice figurale et imaginative dans l'écriture simonienne, tout en laissant voir l'évolution de la réflexion sur les représentations et leur traitement. Nous nous sommes efforcée d'identifier pour chaque roman les moments significatifs de cette réflexion, mettant en relief quelques-unes des « images sociales », telles le cortège, la confrontation, dans le cas de Montès et de la ville, entre un groupe fermé et l'étranger, ou encore, la photo de groupe lors du mariage de Pierre et Sabine. Autant de « scènes » où se donne à voir une configuration particulière des relations sociales, suffisamment significative pour devenir la clé d'accès

²⁴² C. Brun & A. Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, quatrième de couverture.

à la *sociabilité* du roman, entendue à la fois comme l'ensemble des mécanismes sociaux explorés par celui-ci et la modalité de leur exploration²⁴³.

Mis à part certains changements indéniables, l'évolution tracée d'un roman à l'autre n'est pas à rechercher principalement dans des ruptures d'ordre thématique ; le monde posé par ces textes, ainsi que les modalités à travers lesquelles ils nous y installent, ne changeant pas sensiblement entre *Le Vent* et *Le Palace*. Se modifie plutôt la gravité des situations abordées, *La Route des Flandres* constituant de ce point de vue un seuil, puisque le choix de se confronter directement avec la guerre pousse à ses limites la réflexion sur les possibilités de la représentation. *Le Palace* partage avec le roman précédent la mise en scène d'un monde en miettes. Dans ce roman, on passe des représentations à l'idéologie, entendue comme la version dégradée des premières, et on observe la dissolution de leur pouvoir, reconnu, ou supposé, dans *La Corde raide* quinze ans auparavant.

Quelle est la valeur sociologique d'une œuvre expérimentale, qui réfuse à la fois le renvoi direct à un hors-texte historique et l'analyse des structures socio-économiques objectives ? Elle a trait à l'exploration qu'elle entreprend de la dimension symbolique de la réalité sociale, dont la fonction est centrale, car elle peut être solidaire des structures objectives et par là contribuer à « asseoir un certain ordre social » en garantissant « un conformisme logique (et gnoséologique) »²⁴⁴. S'attacher à cet espace intermédiaire entre les structures et les individus constitué par le « règne sensible » des apparences, identifier et archiver les symboles sur lesquels se fonde le fonctionnement de la société, signifie se

²⁴³ On pourrait les appeler également les *gestus sociaux* caractérisant l'œuvre, terme de Brecht analysé par Barthes dans « Diderot, Brecht, Eisenstein », dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992, p. 90. Voir aussi B. Brecht, « Nouvelle technique d'art dramatique », dans *Ecrits sur le théâtre I*, Paris, Ed. L'Arche, 1972, p. 95.

²⁴⁴ P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, *op.cit.*, p. 407.

confronter avec les systèmes de valeurs organisant celle-ci, et se donner par là les moyens de les contester. La position de retrait adoptée par Simon a paradoxalement un effet politique, car elle se traduit dans un effort constant pour établir l'autonomie de l'œuvre vis-à-vis des systèmes idéologiques de son temps. L'écrivain, dès lors, « dit un monde et il dit des choses, il ne les explique pas. L'aboutissement de son travail, c'est essentiellement une mise en question »²⁴⁵.

Traversée constamment par une veine polémique, l'œuvre simonienne polémique donc indirectement. Plutôt que de dénoncer, de persuader d'une manière quelconque du caractère problématique des discours transmis par la presse, du langage au service des volontés de guerre, de l'arbitraire inscrit dans les hiérarchies sociales, ce sont des *hypotypes défamiliarisantes* à créer ce qu'on pourrait appeler un effet argumentatif indirect. Une hypotype « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »²⁴⁶. L'hypotype donne à voir un phénomène, en donnant ainsi la possibilité, pour reprendre les mots de Merleau-Ponty, *de ne pas le penser* ; elle rend la critique sensible avant même qu'intelligible. Dans les descriptions que nous avons analysées, telles les descriptions de la photo de groupe et du cortège, des verbes – « se dérober » – ou des expressions – « particules de silence » – provoquent un effet de présence qui matérialise les personnages en les étalant sous les yeux du lecteur. À cette dimension s'ajoute ensuite un effet défamiliarisant car ces descriptions mettent en relief toujours des aspects insolites qui, de plus, dévoilent une signification sociale

²⁴⁵ « Le poids des mots, dialogue avec Claude Simon », entretien avec Monique Jougnot, *Le Figaro littéraire*, 3 avril 1976, réédité sous le titre « Entretien avec Claude Simon », dans *ERES. L'en-je lacanien*, N. 8, 2007/1.

²⁴⁶ P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 390.

inscrite dans la scène. C'est par ce travail de *figuration critique*²⁴⁷, que le texte renvoie au réel, suivant les principes d'une esthétique du « faire voir », bâtie dans la conviction que « les "idées" c'est la "crédulité", c'est la "persuasion", c'est la sagesse changeante, et que le visible, c'est le durable »²⁴⁸.

Le terme de « monde », que, dans l'acception de « monde social », nous avons préféré au terme « société », est employé à plusieurs reprises par Simon lui-même, à la fois dans les romans et dans les entretiens. Il a l'avantage d'être un terme plus compréhensif et, d'une manière cohérente avec la critique de l'humanisme, il fait allusion au projet simonien de situer l'homme « plutôt parmi les choses qu'au-dessus d'elles »²⁴⁹. Le terme « monde social » permet d'inclure également tout ce qui ressort d'une expérience imaginaire de la société et d'instaurer une porosité entre réel et représentation, nécessaire aux yeux de Simon : « Je crois qu'il est important de cesser de faire une différence entre le « réel » et cet « imaginaire » que nous distinguons tellement peu dans notre vie. Il me semble que ce que l'on appelle le réel ou l'imaginaire se mélangent, que tout ça est intimement entrecroisé,interpénétré »²⁵⁰.

L'écriture phénoménologique caractérisant les textes simoniens contribue activement à cet effet d'homogénéité entre le réel et l'imaginaire. Par la puissance de sa singularité, le style agit comme une sorte de solution, au sens chimique, recouvrant tous les idiolectes et les sociolectes présents, de sorte que la notion de plurilinguisme, centrale pour Gadda, s'applique mal au texte simonien. L'écriture insère les différents langages

²⁴⁷ Voir D. Viart « La puissance critique de la métaphore simonienne », dans *Transports : les métaphores de Claude Simon*, études réunies par I. Albers et W. Nitsch, Frankfurt -New York, Peter Lang, 2006. Viart parle de *figuration heuristique*.

²⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *Notes de cours « Sur Claude Simon »*, présentation par Stéphanie Ménasé et Jacques Neefs, *Genesis*, n. 6, 1994, p. 136. Voir aussi P. Schoentjes, « De Conrad à Simon : l'esthétique du « faire voir », dans *Cahiers Claude Simon*, n. 1, 2005, pp. 47-57.

²⁴⁹ Lettre à A. Duncan, dans *Claude Simon : Correspondances, op. cit.*, p. 16.

²⁵⁰ C. Simon, « Entretien avec B. Knapp », *Kentucky Romance Quarterly*, n. 2, 1970, p. 182.

habitant le texte dans un espace tiers, à mi-chemin entre l'image vraisemblable et la vision hallucinatoire. On a un exemple de ce traitement dans la place qu'est faite aux dialogues, qui, plutôt que reproduits dans le texte, y sont *décrits*²⁵¹. Les langues étrangères, comme l'italien dans *La Route des Flandres* (RF 229), et l'espagnol dans *Le Palace*, ont aussi une présence singulière allant dans cette même direction. Dans les romans analysés, les bouts de phrases en langue étrangère ne sont jamais traduits ; d'une manière cohérente au traitement du langage en général, ils n'intéressent pas pour ce qu'ils signifient mais davantage pour leur aspect typographique, ou, à la limite, par leur sonorité défamiliarisante. Les langues restent donc étrangères, au sens littéral, puisqu'elles ne sont ni expliquées ni harmonisées dans le texte d'accueil. Ainsi dans *Le Palace* les phrases en espagnol se transforment en des objets, presque muets, et rejoignent les lettres dorées qui se détachent de la banderole en tombant par terre.

Le monde social que construisent les romans de Simon est, avant tout, un ensemble de formes théâtralisées et spectaculaires, et le sujet au centre du récit est, avant tout, un sujet *regardant*. Cette condition, toutefois, ne comporte aucune infirmité. Dans les textes de Simon, il est très significatif que le verbe *voir* soit souvent associé, dans ses textes, à celui de pouvoir : « je pouvais le voir »²⁵². Si les personnages simoniens sont, dans la plupart des situations, privés de tout pouvoir d'action, et même de la volonté d'agir, leur statut de spectateurs n'équivaut pas forcément à une position passive²⁵³. Tout d'abord, c'est l'observation qui déclenche la description, dont on sait la fonction capitale

²⁵¹ Voir à ce propos M. Calle-Gruber, « Le récit de la description, ou de la nécessaire présence des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans la main », dans C. Simon, *Œuvres, op.cit.*, vol. I, pp. 1527-1549.

²⁵² Voir l'analyse stylistique de cet accouplement que D. Zemmour fait dans le chapitre III de son livre « Syntaxe de la perception en tant que procès : des clauses sous le signe d'un « pouvoir percevoir », dans *Une syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

²⁵³ Cf. J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

dans l'œuvre simonienne. Ensuite, le regard, dont l'efficacité est accrue par les autres sens, institue les personnages simoniens en tant que foyers de perceptions, pouvant accéder aux formes, et donc aux forces des êtres et des éléments qui les entourent.

Conclusion

Il est temps de revenir sur les prémisses et la démarche qui ont guidé le présent travail. Nous sommes partie d'une double hypothèse : d'un côté, celle de l'existence d'une homologie entre la position de Claude Simon et la position de Carlo Emilio Gadda à un certain moment de l'histoire littéraire, plus précisément au cours des années 1950-1960 ; de l'autre côté, l'hypothèse, sur laquelle est fondée la méthode que nous avons adoptée, d'une homologie entre la position de ces écrivains dans le champ littéraire et la poétique de leurs œuvres. Dans ce deuxième cas, toutefois, plutôt que de parler d'homologie, ce qui risque d'impliquer un déterminisme fort, nous suivons Jacques Dubois quand il propose de « postuler l'existence, entre espace textuel et espace institutionnel, d'un nombre défini de points d'articulation qui sont aussi des nœuds de détermination »²⁵⁴, et qui seraient « inégalement effectifs ». L'analyse prismatique que nous avons élaborée des œuvres et des positions de Gadda et de Simon visait précisément à repérer ces points d'articulation, ou médiations.

Le premier axe de médiations est constitué par le champ transnational. Notre objectif n'était pas de proposer une comparaison en parallèle des deux écrivains de notre corpus. Il s'agissait, au contraire, de montrer que leurs œuvres, tout en étant très différentes et ayant évolué de manière indépendante, ont été produites et reçues à l'intérieur d'un même espace littéraire, dont les contours allaient bien au-delà des frontières nationales. Non seulement les réseaux critiques français et italiens, qui ont accompagné leurs productions, étaient-ils en dialogue entre eux ; certaines notions

²⁵⁴ J. Dubois, « L'institution du texte littéraire », première publication dans J. Neefs et M.-C. Ropars (dir), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 7.

principales qui ont informé les discours de la critique sur les écrivains du corpus, et qui n'ont pas manqué d'influencer la perception que ces derniers avaient de leur travail, ont également été forgées dans un espace transnational. En approchant les catégories de baroque et de formalisme non pas en tant que principes de classification allant de soi, mais plutôt comme le résultat de la relation dynamique entre acteurs différents du champ culturel italo-français, nous avons essayé de mettre en lumière les enjeux qui se cachaient derrière l'emploi de ces termes, enjeux qui sont loin d'être exclusivement poétiques.

Notre travail a été animé par la conviction que limiter l'analyse à l'intérieur des frontières nationales ne suffit pas pour comprendre l'évolution de la pratique et du discours littéraires des décennies 1950-60, période caractérisée, par rapport aux décennies précédentes, par un important processus d'internationalisation. Plus spécifiquement, *l'espace des possibles* des écrivains *autonomes* et *internationaux*, catégories qui conviennent pleinement à Simon et à Gadda, se forme toujours à l'échelle transnationale. Ces écrivains qui, par leur œuvre, ont subverti la norme littéraire dominante, ont pu construire leur projet poétique justement à travers le recours à, et l'échange avec, un espace de débats et de création existant à l'échelle européenne. Approcher leurs œuvres et leurs positions dans une perspective transnationale montre, entre autres, que le « moment linguistique » caractérisant la littérature de l'époque est loin d'être un phénomène uniquement français²⁵⁵. La perspective comparatiste ne se limite pas à ajouter un degré majeur de contextualisation, elle modifie également la perception des contours de l'espace national lui-même. Elle permet d'ouvrir la scène dans laquelle se situent des écrivains comme Simon et Gadda, de dénationaliser le regard que la critique porte en

²⁵⁵ J. Philippe et J. Piat, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op. cit. p. 492.

général sur leurs œuvres en montrant qu'ils font partie de deux champs littéraires, italien et français, structurellement liés, et faisant partie à leur tour d'un espace plus ample. En adoptant ce point de vue, nous nous sommes efforcée d'esquisser les bases historiques nécessaires pour reconstruire les contours d'un espace capable d'expliquer *l'air de famille* qui rassemble Simon et Gadda, ainsi que d'autres écrivains, parmi lesquels on pourrait inclure Céline et Beckett.

La deuxième médiation que nous avons prise en considération, étroitement liée à la première, est celle constituée par le champ littéraire national. Chaque notion, chaque courant littéraire ou théorique circulant au niveau transnational s'articule, en effet, suivant l'histoire nationale. La reconstruction des trajectoires et des positions de Gadda et de Simon a montré de quelles manières leurs travaux et leur réception ont été influencés par la nouvelle configuration littéraire qui émerge en France et en Italie à partir de la fin des années 1950. Cette reconstruction a montré également la position homologue dans le champ que ces deux écrivains partageaient, une position qui visait à dépasser, d'un côté, l'idéologie du néo-réalisme et de la littérature engagée, et, de l'autre, le désengagement prôné par la *neo-avanguardia* et le groupe Tel Quel, ainsi que par certains écrivains associés au Nouveau Roman.

L'analyse des trajectoires a permis également de faire émerger certaines propriétés sociales de ces écrivains qui comptent dans la compréhension de leurs œuvres et qui auraient mérité sans doute d'être approfondies davantage. Gadda et Simon sont issus de la même classe sociale, la bourgeoisie, tout en construisant leur travail, en même temps, contre ses valeurs. En plus de partager ce trait, ils ont en commun le fait d'être des « hybrides sociaux ». Simon à cause de la double origine sociale de ses parents ; Gadda

parce qu'il est un déclassé. Il appartient à une famille bourgeoise qui, à cause des mauvais investissements et de la mort prématurée du père, a perdu les moyens pour maintenir son statut. Cette instabilité sociale qui caractérise les deux positions, qui, comme l'a montré de manière convaincante Pascal Mougin²⁵⁶, a informé certains traits significatifs du style simonien, peut avoir influencé également la conception floue des divisions de classes que Simon et Gadda proposent dans leurs romans. On pourrait faire l'hypothèse également qu'une telle position en porte à faux sur des réalités sociales différentes soit à la base de la sensibilité prononcée qui caractérise ces deux écrivains dans leur observation du monde social.

Un autre axe de médiations est constitué par les médiations proprement littéraires. À côté des facteurs qui varient du contexte italien au contexte français et qui de ce fait affectent différemment les deux écrivains, on a repéré également certains éléments communs. Que l'on pense, par exemple, au rapport que Simon et Gadda entretiennent avec l'institution générique et notamment avec le roman ; les deux défient la définition courante du genre et y mêlent constamment des codes provenant d'autres genres. Cela est évident dans les cas des œuvres *Quer Pasticciaccio Brutto de via Merulana* et de *La Route des Flandres* ou *Le Palace*, qui constituent des exemples-limite du genre et contestent avant tout un certain rapport au romanesque fondé sur l'illusion référentielle. Ce n'est pas un hasard si plusieurs tentatives critiques ont été faites pour déterminer si Simon et Gadda appartiennent au modernisme ou bien au post-modernisme, catégories qui ne recouvrent leurs œuvres que partiellement²⁵⁷. Cette mise en question générique est

²⁵⁶ P. Mougin, « La mésalliance parentale », dans *Claude Simon : Situations, op.cit.*, pp. 41-52.

²⁵⁷ Cf. pour Gadda R. Donnarumma, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006 ; N. Bouchard, *Céline, Gadda, Beckett. Experimental Writings of the 1930s*, Gainesville, FL, The University Press of Florida, 2000 ; G. Stellardi, « L'alba della "Cognizione" : Gadda postmoderno ? », in *Disharmonu Established. Festschrift for*

apparue significative également du point de vue de la critique de l'engagement faite par Simon et Gadda, si l'on considère que le roman dans l'après-guerre était le genre par excellence à travers lequel s'exprimait la vision de la littérature promue par Sartre.

L'autre médiation littéraire sur laquelle nous avons porté notre attention est formée par les débats théoriques des décennies 1950-60, qui sont marqués par l'importation des théories formalistes et l'essor du structuralisme. Tout en se tenant aux marges de ces débats, Simon et Gadda participent par leurs œuvres à ce moment de forte réflexion théorique sur la place et le poids du langage dans l'écriture littéraire. S'il est vrai qu'ils ne sont certes pas les seuls à mettre le langage au centre de leur entreprise artistique, leurs travaux se distinguent de la plupart des expérimentations contemporaines portées par de motivations éthiques et intellectuelles similaires. Une comparaison significative est celle qu'on peut établir avec l'entreprise de Beckett. Ce dernier percevait la langue « comme un voile qu'il faut déchirer afin d'arriver aux choses (ou au Néant) qui se trouvent derrière ». La grammaire et le style étaient devenus à ses yeux « aussi obsolètes qu'un maillot de bain victorien ou l'imperturbabilité d'un vrai gentilhomme »²⁵⁸. Toute l'œuvre de Beckett vise ainsi à réduire la place de la langue au strict nécessaire, à établir un rapport directement proportionnel entre la quantité moindre de mots et leur efficacité. On mesure toute la distance qui sépare Beckett de Gadda et de Simon et, en parallèle, les éléments qui rapprochent ces derniers. Si « l'économie

Gian Carlo Roscioni, proceedings of the first EJGS international conference, Edinburgh, 10-11 April 2003, éd. E. Manzotti and F. G. Pedriali, EJGS 4/2004. Pour Simon cf. F. Jameson, *Postmodernis, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1990.

²⁵⁸ S. Beckett, *Disjecta*, London, 1983, pp. 171-172, traduit et cité par Jean-Michel Rabaté, « Una lingua straniata. Gli stili del modernismo », dans F. Moretti (dir.), *Il romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2001, p. 769. V.I. : « Sempre di più la mia lingua mi appare come un velo che deve essere strappato per giungere alle cose (o al Nulla) che stanno dietro. Grammatica e Stile. Mi sembra che siano diventati obsoleti quanto un costume da bagno vittoriano o l'imperturbabilità di un vero gentiluomo (...). Farci un buco dopo l'altro (nella lingua) in modo che quello che si nasconde dietro cominci a filtrare ; non riesco ad immaginare un obiettivo più alto per uno scrittore, oggi ». Nous traduisons.

beckettienne réduit, enlève, universalise par soustraction/ abstraction/ rétractation/ anonymat », chez Simon – comme chez Gadda – « la pâte idiosyncrasique encrasse l’optique »²⁵⁹. L’écriture de ces deux écrivains se fonde sur l’entassement des mots, travaille par ajouts et non par soustractions, suit la logique de la multiplication, de l’accumulation et des variations sur le même thème.

L’analyse des médiations que nous venons de rappeler en quelques lignes nous est apparue comme le point de départ pour étudier la place de Simon et de Gadda dans le nouvel univers de valeurs qui accompagne le changement dans la conception des rôles de la littérature à partir de la fin des années 1950. Leur commune adhésion à une vision différente de la responsabilité de l’écrivain face au monde social a été possible grâce à une négociation continuelle avec un espace complexe de positions critiques, de relations et de pratiques. L’expression « engagement de la forme », que nous avons choisie pour définir le type de *contre-engagement* qui caractérise ces écrivains, renvoie tout d’abord à la réflexion de Roland Barthes, qui a proposé une critique pionnière de l’engagement sartrien, critique que les œuvres de Gadda et Simon partagent. Cette expression signifie donc littéralement, engager (dans le sens presque de recruter) la notion de forme pour critiquer une vision antagoniste de la littérature. Elle doit être comprise, ensuite, dans le sens d’un engagement *dans* la forme, qui prévoit l’investissement de l’écrivain dans un projet poétique avant tout, plutôt que politique, et qui devient inséparable de la dimension éthique de l’œuvre. Nous avons considéré cette expression, non pas comme une étiquette toute faite, mais plutôt comme un espace à remplir par la description des processus

²⁵⁹ M. Deguy, « Claude Simon aujourd’hui », dans *Cahiers Claude Simon*, n. 2, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, p.75.

concrets, à la fois historiques et poétiques, qui ont accompagné l'évolution de la réflexion de Gadda et de Simon sur le rapport entre littérature et société.

Benoît Denis définit le contre-engagement comme

un discours qui combat les définitions politiques de l'engagement non pas pour revenir à une situation antérieure [purisme esthétique], mais qui retourne les arguments de l'engagement contre lui-même en s'appropriant ses thèmes et ses questions. L'écrivain contre-engagé porte donc la nostalgie de l'art pur [...], mais sait que cette position est désormais injustifiable²⁶⁰.

Un désir impossible pour une situation revoulue et, en même temps, une conscience lucide de cette impossibilité de revenir en arrière : en plus de définir le rapport à l'engagement, ces termes définissent également le rapport paradoxal que Simon et Gadda entretiennent avec la tradition de l'humanisme et, dans le cas du deuxième, de la culture positiviste du XIX^e siècle. La relation de Simon à l'héritage humaniste se situe sous le signe de la mélancolie, puisque l'écrivain « décrit son inéluctable disparition et en même temps l'empêche », en inscrivant le désir dans le deuil²⁶¹. Si le névrotique est celui qui, tout en étant conscient de l'impossibilité de son projet, n'arrête pas de tenter de garder ensemble les morceaux d'un monde irréparablement fragmenté, le rapport de Gadda à cet ensemble de valeurs et de traditions peut bien être défini de névrotique.

Nous nous sommes interrogée sur la posture *contre-engagée* qui accompagne, au niveau proprement littéraire, cette vision du monde et ce rapport à la tradition intellectuelle. Rappelons quelques-uns des traits distinctifs de cette posture, tout d'abord le refus de l'assertion et de l'autorité exprimée dans, et véhiculée par, l'énonciation. Ce

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 105.

²⁶¹ C. Yapaudjian-Labat, « L'humanisme en question chez Claude Simon », dans *Claude Simon : situations, op.cit.*, p. 103-116.

trait, on l'a vu dans le troisième chapitre, se traduit dans l'œuvre dans la position du narrateur, qui joue un rôle similaire dans les romans de Simon et de Gadda. Il s'agit d'un narrateur « incertain »²⁶², qui n'adopte jamais une attitude didactique et qui implique le lecteur dans une quête dont lui-même ne connaît pas le point d'arrivée. Plutôt que de s'identifier à un personnage et de suivre ses aventures ou ses actions, chose presque impossible à faire en lisant un roman de Simon ou de Gadda, le lecteur adopte le point de vue du narrateur et se voit forcé à partager son état de désorientation. Un autre trait important qui caractérise la posture de Gadda et de Simon est l'éthique du travail, manifestée par une attention aiguë à la matérialité de l'écriture. Ensuite, bien que cet aspect n'ait pas constitué un objet d'analyse, un certain rapport avec le public est aussi impliqué par cette posture contre-engagée. Ce que dit Barthes de la relation entre l'écrivain et le public s'applique bien à Gadda et à Simon : « Il ne s'agit pas pour l'écrivain de choisir le groupe social pour lequel il écrit [...]. Son choix est un choix de conscience, non d'efficacité »²⁶³.

Ayant fait de leurs œuvres la réalisation romanesque du principe philosophique selon lequel il n'y a de vérité que *provisoirement valide*²⁶⁴, les positions politiques de ces écrivains suivent ce même principe et sont marquées par l'ambiguïté et l'indépendance idéologique. Mais leurs prises de position publiques ne sont pas un indicateur valide pour guider l'interprétation des œuvres, d'autant moins que Gadda et Simon refusent ouvertement le rôle de l'intellectuel et les contraintes littéraires que ce statut implique. Les effets des crises politiques multiples que ces écrivains traversent au cours de leur

²⁶² Nous faisons référence à la catégorie de *unreliable narrator* proposée par Wayne C. Booth dans *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961.

²⁶³ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op.cit.*, p. 15.

²⁶⁴ Idée que Gadda exprimait dans la *Meditazione milanese*, *op.cit.*

carrière ne se manifestent pas tant au niveau de leur biographie qu'au niveau de l'œuvre, de ses structures et de son organisation. L'analyse des textes montre qu'il n'y a pas toujours accord entre l'idéologie rattachée aux prises de positions politiques de l'auteur et ce que l'œuvre transmet. Que l'on pense au décalage entre la sympathie initiale que Gadda a montré pour le fascisme, qui encore aujourd'hui cause des embarras à la critique, et l'abîme qui sépare ses textes littéraires du type de littérature réellement alignée avec le régime. Dans le cas de Simon, bien que cet épisode se situe bien après la période que nous prenons en considération, est significatif le différend survenu entre lui et l'écrivain japonais Kenzaburô Ôé à propos des armes nucléaires. Face à la surprise suscitée par la position « nationaliste » et « en retard » de Simon, Michel Deguy pose une question, que l'on pourrait adresser à Gadda aussi dans bien de circonstances : « Comment la *vue politique* ne s'accorde-t-elle pas à la vision des choses ? Est-ce l'idéologie qui s'interpose, brouillant la clairvoyance ? [...] On devine, au ton de ma question, que mon écologisme (de plus en plus radical) me porte à *regretter* les arguments de Claude Simon »²⁶⁵. Le décalage entre les prises de position de l'homme écrivain et la force visionnaire de son œuvre constitue bien l'une des questions que la critique littéraire ne peut pas éluder. Ce décalage, l'espace qui sépare l'idéologie politique de la clairvoyance poétique, constitue également la meilleure preuve de la présence et du rôle des différents types de médiations que nous venons d'énumérer. L'analyse de ces dernières représente la voie pour rendre compte de ce type de contradictions et empêche d'établir une relation de causalité directe entre les positions socio-politiques d'une part et la production littéraire de l'autre, en invalidant une fois pour toutes l'ancienne théorie du reflet.

²⁶⁵ M. Deguy, « Claude Simon et l'image », dans *Les Vies de l'archive, op.cit.*, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, p. 277.

Selon Claude Duchet, la *socialité* d'une œuvre doit être comprise en conjuguant deux voies différentes : elle est, d'un côté, « tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui ». Elle doit être entendue, d'autre part et en même temps, comme « ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société, et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale : modes et rapports de productions, différenciations et relations socio-hiérarchiques entre les personnages, institutions et structures du pouvoir [...] »²⁶⁶. L'organisation du présent travail a suivi, au fond, ce partage : si les deux premiers chapitres se sont attachés à reconstruire la réalité socio-historique extérieure aux œuvres de Gadda et Simon, le troisième chapitre a tâché, au contraire, d'étudier la deuxième acception du terme de sociabilité.

Nous avons proposé d'appeler *écriture sociale* l'écriture adoptée par Simon et par Gadda, ce qui nous paraît une manière efficace d'indiquer leur engagement formel, tout en soulignant l'idée que, dans leurs œuvres, la dimension sociale « n'y est pas une réalité externe que le discours s'efforce de mimer, mais un élément intrinsèque du discours qui se manifeste dans le lexique, la mise en forme esthétique »²⁶⁷. Notre analyse s'est attachée à montrer que la puissance critique de ces œuvres réside dans leur forme même. Leur complexité linguistique et stylistique correspond à la complexité de la lecture de la société que ces écrivains construisent. Parmi les caractéristiques communes à l'écriture gaddienne et à l'écriture simonienne il y a, tout d'abord, leur nature dialogique et

²⁶⁶ C. Duchet, « Une écriture de la socialité », dans *Poétique*, n. 16, 1973, pp. 446-454.

²⁶⁷ R. Amossy « La socialité du texte littéraire – de la sociocritique à l'analyse du discours : l'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », dans A. Glinoeur (dir.), *Carrefours de la sociocritique*, Toronto, Les Éditions Trintexte, 2009, p. 115-134, p. 116.

intersubjective. Chaque sujet, à partir du narrateur jusqu'à n'importe quel personnage mineur, prend forme à travers un écheveau de relations et d'interactions. Les phrases deviennent le lieu d'un échange entre des points de vue et des personnages différents, entre des discours qui se heurtent, ou se superposent. L'écriture tâche de transmettre cette simultanéité, en exploitant, comme le reconnaît Simon lui-même, les mécanismes de la mémoire qui s'activent pendant la lecture, et plus précisément cette propriété qu'ont les mots de se décanter, de se déposer dans le fond de la conscience. Ces mécanismes contribuent à rendre le texte polyphonique et renforcent la stratification interne des phrases, en rendant aussi « tous les éléments du texte [...] *toujours présents* [à l'esprit du lecteur] même s'ils ne sont pas au premier plan, [car] ils continuent d'être là, courant en filigrane *sous* ou *derrière* celui qui est immédiatement lisible »²⁶⁸.

On pourrait définir les phrases de Simon et de Gadda comme des phrases carnavalesques, au sens de Bakhtine, car elles défient les hiérarchies, les normes, les habitudes qui guident notre observation du monde. En particulier dans le cas de Simon, l'écriture opère ce renversement en déformant la syntaxe, mais la subversion advient aussi, et peut-être avant tout, du point de vue des connections surprenantes et inhabituelles, défamiliarisantes, qui lient ensemble les éléments de la phrase. L'expérimentation stylistique situe Gadda et Simon du côté du « versant laboratoire », en opposition avec le « versant conservateur », les deux pôles entre lesquels se situe la question de la langue littéraire entre les années 1950 et 1970²⁶⁹. Notre lecture s'est penchée moins sur l'analyse stylistique de l'expérimentation réalisée par Simon et Gadda,

²⁶⁸ C. Simon, « La fiction mot à mot », dans *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, colloque de Cerisy, Paris, UGE, t. 2, 1972, pp. 73-97. Repris dans C. Simon, *Œuvres*, vol. I, *op.cit.*, p. 1196.

²⁶⁹ J. Philippe et J. Piat, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, *op. cit.*, p. 505.

pour interroger davantage le lien qui existe entre quelques éléments caractérisant leurs textes, tels l'écholalie ou le collage, et les imaginaires et les discours socio-politiques contemporains. Malgré la forte dimension autobiographique qui caractérise ces œuvres, elles ne créent jamais un espace intime, où le sujet-écrivain tout aussi bien que le sujet-personnage puissent s'auto-analyser en solitude. L'espace où se déploie la conscience qui suit le fil de la narration/description est toujours exposé aux forces externes, aux rappels et aux renvois les plus variés, il est constamment habité par une multiplicité de présences.

En 1958 Simon définissait le roman comme un « bloc indivisible », formé par la « combinaison », l'« enchevêtrement » ou l'« imbrication » des épisodes, descriptions ou analyses: « le monde n'existant que dans sa totalité, toute tentative d'expression de celui-ci demandera une composition totale, c'est-à-dire fermée sur elle-même, excluant tout ce qui se rapproche de la "tranche de vie" »²⁷⁰. Cette vision du roman comme composition totale est proche de celle de Gadda, qui met au centre de sa poétique la notion de système, et d'une trame-système, fondée sur une logique combinatoire, où tout se tient et s'harmonise. La recherche d'une totalité s'exprime non seulement au niveau macrostructural et microstructural (la phrase) de l'œuvre, mais aussi dans la perspective « cosmologique » portée sur les affaires humaines, visible dans les manières dont chaque situation ou épisode est approché. Ainsi les descriptions ou les narrations situent toujours l'homme, et les objets, dans un ensemble de relations dont elles explorent les ramifications. Des expressions de visage aux vêtements, des conditions météorologiques aux détails (tel les gros doigts d'un personnage d'une peinture chez Gadda), chaque élément est digne du même traitement artistique, du même espace de parole, puisque tout

²⁷⁰ Claude Simon, « Un bloc indivisible », réponse à la question « Pourquoi des romans ? », dans *Les Lettres Françaises*, 740, 4-10 déc. 1958, p. 5.

dans la surface phénoménologique du monde recèle des informations importantes. N'importe quel élément peut devenir le maillon d'une chaîne que l'écriture dans sa quête reconstruit et recompose.

La pensée *combinatoire* et *connective* qui guide les œuvres de ces écrivains s'oppose radicalement à une pensée par blocs, à une pensée binaire fonctionnant par des oppositions fortes et absolues qui existeraient entre des éléments et des phénomènes de la réalité. L'une des contributions majeures des romans de Gadda et de Simon, en ce qui concerne le traitement de la matière socio-historique, serait d'avoir rompu avec la vision manichéenne du monde qui dominait l'espace politique et social à partir de la deuxième guerre mondiale, et qui était partagée par des idéologies aussi différentes que le fascisme et le communisme. S'il est vrai que ce qui définit, aujourd'hui, l'engagement littéraire est une « pensée des connections »²⁷¹, qui ne vise pas à ordonner le réel à tous prix, mais bien plutôt à le faire émerger dans toute sa complexité, Gadda et Simon ont pleinement anticipé cette conception. Leurs œuvres ont contribué à modifier la perspective sur l'engagement littéraire et à inventer un modèle de légitimité nouveau sur la base duquel la littérature s'adresse au social, en parle et l'explore.

Malgré l'absence de toute intention didactique, la littérature pour Simon et Gadda reste un instrument de connaissance, une activité qui doit produire, dans la foulée de la tradition réaliste du XIX^e siècle, des textes « informés et documentés, en prise sur l'Histoire et sur la société »²⁷². Ainsi, par exemple, la connaissance que Simon possède de l'histoire de l'art est comparable à celle d'un peintre, et ses romans véhiculent également un savoir scientifique, comme l'a montré Yacaris en étudiant l'œuvre à la

²⁷¹ C. Brun & A. Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015, quatrième de couverture.

²⁷² J. Dubois, *Les romanciers du réel, op.cit.*, p. 58.

lumière des principes de la mécanique quantique²⁷³. Gadda construit également son œuvre à partir d'un savoir qui aspire à être encyclopédique et qui néglige les distinctions disciplinaires. La connaissance socio-politique et historique a sa place au milieu de ce savoir, mais sa caractéristique est d'échapper aux modalités discursives des sciences sociales. Elle remplace la compréhension intelligible du monde par son appréhension sensible, confiée à une fiction qui concrétise, singularise, euphémise la pensée sociale en offrant une vision souvent fragmentaire de celle-ci. L'œuvre ne prétend pas avoir le monopole du processus de sémiotisation du monde ; ce dernier existe déjà en paroles et en images et le texte littéraire ne fait que participer au processus infini de représentation et d'autoreprésentation. Ce travail advient parfois, toutefois, de manière presque inconsciente : « L'artiste, l'écrivain n'a pas besoin de savoir. Il lui suffit de faire. La signification de son entreprise se dessinera d'elle-même, sans passer par la conscience claire. De là, la nécessité de l'accompagnement critique »²⁷⁴. Accompagnement critique qui, dans le cas de l'analyse socio-critique, se charge de faire ressortir ce que correspond à l'« inconscient social » des textes.

Les œuvres de Gadda et de Simon forment un langage apte à dire les aspects de la vie sociale qui se situent en-deçà du langage : elles *parlent* le monde et non seulement *en* parlent ; elles tâchent de dire l'expérience sensible que le sujet en fait. Gadda et Simon s'opposent ainsi à ce que Calvino appelait « l'homme hermétique », l'homme cérébral, pour qui tout passe par la réflexion intellectuelle. L'écrivain, pour eux, se rangerait au contraire du côté des « gens pratiques » qu'il observe et dont il inclut le langage dans ses romans. La réflexion sur les représentations que nous avons développée visait à explorer

²⁷³ I. Yacaris *L'impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 2005.

²⁷⁴ P. Bergounioux, « Bon Dieu ! » dans *Cahiers Claude Simon, op.cit.*, p. 37.

cette dimension des œuvres, afin de faire émerger une pensée sensible qui constitue un autre trait caractérisant l'« engagement de la forme » réalisé par ces écrivains. L'œuvre de Simon, où reviennent sans cesse des phrases telles « il semblait » « il lui semblait », et l'œuvre de Gadda où les choses, les êtres « apparaissent », disent ce qu'on perçoit, ce qu'on voit, ce qu'on croit voire, ce qu'il y a. Elles jettent un regard proprement esthétique sur le monde social, ce qui leur a valu l'accusation d'esthétisme, fondée sur un soupçon que Barthes formulait bien : « l'esthétique étant l'art de voir les formes se détacher des causes et des buts et constituer un système suffisant de valeurs, quoi de plus contraire à la politique ? »²⁷⁵. L'un des objectifs principaux de notre analyse a été de montrer précisément le contraire, à savoir à quel point la lecture esthétique que ces œuvres proposent peut dévoiler des aspects politiques du réel. Barthes lui-même défendait ce pouvoir qu'a la littérature en répondant à la question « que faire contre l'idéologique ? » : « Une solution est possible : l'esthétique. Chez Brecht, la critique idéologique ne se fait pas directement (sinon, elle aurait une fois de plus produit un discours ressassant, tautologique, militant), elle passe par des relais esthétiques »²⁷⁶. Plus une œuvre artistique est autonome, plus elle est à même de critiquer, indirectement, la société et l'idéologie. Cette critique passe par la lecture des formes et des apparences, vise les imaginaires sociaux, entendus comme un « ensemble interactif de *représentations* corrélées, organisées en *fictions latentes* »²⁷⁷, et remplace ces narrations dominantes par une vérité, qui, tout en étant produite par la fiction, n'est pas moins authentique.

²⁷⁵ R. Barthes, « Un mauvais sujet politique », dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, op.cit., p. 172

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 108.

²⁷⁷ P. Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de L'université de Montréal, 2008, p. 24.

Bibliographie

I. Œuvres / Corpus principal

Carlo Emilio Gadda

- , *Opere di Carlo Emilio Gadda*, 5 tomes, dir. Dante Isella, Milano, Garzanti, 1988-1993 ;
- , *Il Castello di Udine*, Firenze, Solaria, 1934 ;
- , *L'Adalgisa. Disegni Milanesi*, première édition, Firenze, Le Monnier, 1944 - Milano, Adelphi, 2012. Trad. française de J.-P. Manganaro, *L'Adalgisa. Croquis milanais*, Paris, Seuil, 1987 ;
- , *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957. Trad. française de L. Bonalumi, *L'Affreux pastis de la rue des Merles*, Paris, Seuil, 1963 ;
- , *Accoppiamenti Giudiziosi*, Milano, Garzanti, 1963. Trad. française de F. Dupuigrenet Desroussilles e M. Fratnik *Des accouplements bien réglés*, Paris, Seuil, 1989 ;
- , *La conoscenza del dolore*, Torino, Einaudi, 1963. Trad. française de L. Bonalumi et F. Wahl, *La connaissance de la douleur*, Paris, Seuil, 1974 ;
- , *Eros e Priapo. Da furore a cenere*, Milano, Garzanti, 1967. Trad. française par G. Clerico, *Eros et Priape*, Paris, Bourgois, 1990.
- , *Meditazione Milanese*, Torino, Einaudi, 1974 ;
- , *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Pan, 1974 ;
- , *La verità sospetta. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, éd. M. B. Billeter, Milano, Bompiani, 1977 ;
- , *Racconto italiano di ignoto del 1900*, Einaudi, Torino, 1983. Trad. française par M. Baccelli, Paris, Bourgois, 1997 ;
- , *Lettere a una gentile signora*, Milano, Adelphi, 1983 ;
- , *Carissimo Gianfranco. Lettere ritrovate 1943-1963*, a c. di G. Unganelli, Milano, Archinto, 1998 ;
- , *Lettere a Gianfranco Contini, a cura del destinatario 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988 ;
- , *Saggi, giornali, favole, e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1991. Trad. française de M. Baccelli, *Les Voyages la Mort*, Paris, Bourgois, 1994 ;
- , *Un Gomitolo di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, Milano, Adelphi, 2013.

Claude Simon

- , *Œuvres*, vol. I, éd. A. B. Duncan, avec la collaboration de J. H. Duffy, Paris, Gallimard, « Collection Pléiade », 2006 ;
- , *Œuvres*, vol. II, éd. A. B. Duncan, avec B. Bonhomme et D. Zemmour, Paris, Gallimard, « Collection Pléiade », 2013 ;
- , *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012 ;
- , « Littérature : tradition et révolution », dans *La Quinzaine littéraire*, n. 27, 1967.

II. Bibliographie critique sélective sur les auteurs du corpus

Carlo Emilio Gadda

AMIGONI Ferdinando, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*. Bologna : il Mulino, 1995. Le premier chapitre « Il nodo nella rete » publié dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS)*, n. 0, 2000.

---, « Manzoni », in F.G. Pedriali (ed.), *A Pocket Gadda Encyclopedia*, EJGS Supplement no. 1, 2004.

ANDREINI Alba, *Storia interna del « Pasticciaccio »*, dans *Filologia e critica* 3, pp. 366-425, 1981.

ANDREINI Alba & GUGLIELMINETTI Marziano (ed.), *Carlo Emilio Gadda. La coscienza infelice*, Milano, Guerini, 1996.

ANTONELLO Pierpaolo, « Calvino », dans F.G. Pedriali (ed. *A Pocket Gadda Encyclopedia*, EJGS Supplement no. 1, second edition 2004.

---, « Il mondo come sistema di relazioni : il pasticciccio gnoseologico dell'ingegnere Carlo Emilio Gadda », dans *Il «ménage» a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Florence, Le Monnier, 2005, pp. 22-78.

---, « Mito », dans F.G. Pedriali (ed.), *A Pocket Gadda Encyclopedia*, EJGS Supplement no. 1, 2008.

ARBASINO Alberto, « Carlo Emilio Gadda », dans *Sessanta posizioni*, pp. 185-210, Milan, Feltrinelli, 1971.

---, *L'Ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008.

BENEDETTI Carla, *Una trappola di parole. Lettura del « Pasticciaccio »*, Pisa, ETS Editrice, 1987.

BERNINI Marco, « Manifestare territori acustici. Il personaggio in Gadda, Bachtin, Deleuze », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, n. 7, 2011.

BERTONE Manuela and DOMBROSKI Robert, ed., *Carlo Emilio Gadda. Contemporary perspectives*, University of Toronto Press, 1997.

BERTONE Manuela, *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

---, « Il curioso caso Gadda-Conrad », dans *Studies for Dante. Essays in Honor of Dante Della Terza*, ed. F. Fido, R.A. Syska-Lamparska, P.D. Stewart, Florence, Cadmo, 1998, pp. 397-403.

BERTONI Federico, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.

BERSANI Mauro, « Gadda contro Moravia : la polemica sui *Promessi Sposi* », dans *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo ad oggi*, vol. III, Torino, Einaudi, 2011, pp. 827-830.

BETTINI Filippo (ed.) « L'alternativa letteraria del Novecento : Gadda », numéro spécial de *Quaderni di critica*, Roma, Savelli, 1975.

BIGNAMINI Mauro, « Un nome a tutti : lingua e dialetto tra plurilinguismo e polifonia », dans *Mettere in ordine il mondo ? Cinque studi sul Pasticciaccio*, Bologna, CLUEB libri, 2012, pp. 83-110.

BO Carlo, *Enquête sur le néo-réalisme*, ERI, Torino, 1951.

BONIFACINO Giuseppe, *Il groviglio delle parvenze. Studio su Carlo Emilio Gadda*, Bari, Palomar, 2002.

BOTTI Francesco P. « Il teatro della scrittura », dans *Gadda o la filologia dell'apocalisse*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 7-26.

BOUCHARD Norma, *Céline, Gadda, Beckett. Experimental Writings of the 1930s*, Gainesville, FL, The University Press of Florida, 2000.

BUTOR Michel, « La sua tragica incompiutezza », dans *Gadda europeo*, numéro spécial de *L'Europa letteraria*, n. 4, 1963, pp. 20-21 et pp. 52-55.

CECCARONI Arnaldo (Ed.), *Leggere Gadda : antologia della critica gaddiana*, Zanichelli, 1978.

CENATI Giuliano, *Frammenti e meraviglie : Gadda e i generi della prosa breve*, Milano, Unicopli, 2010.

CONTINI Gianfranco, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*. Torino, Einaudi, 1989.

---, *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

CORDELLI Franco, « Gadda contro Landolfi », dans *Lontano dal romanzo*, 90-96, éd. M. Raffaeli, Florence, Le Lettere, 2002.

CORTELLESSA Andrea, « Gaddismo mediato. "Funzioni Gadda" negli ultimi dieci anni di narrativa italiana », in *Allegoria* 10, no. 28, pp. 41-78, 1998.

DOMBROSKI Robert S., *L'esistenza obbediente : letterati sotto il fascismo*, Napoli, Guida Editore, 1984.

---, « Carlo Emilio Gadda. Travesties », in *Properties of Writing, Ideological Discourse in Modern Italian Fiction*, 107-36, Baltimore & London, University of Johns Hopkins Press, 1994. Version italienne « Travestimenti gaddiani », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS)*, n. 2, 2002, traduction en italien de A. R. Dicuonzo.

---, *Gadda's creative bodies : on the theory and practice of the grotesque*, in *Studies for Dante. Essays in Honor of Dante Della Terza*, 375-96. Edited by F. Fido, P. Stewart & R.A. Syska-Lamparska, Florence, Cadmo, 1998.

---, *Creative Entanglements, Gadda and the Baroque*. Toronto : University of Toronto Press, 1999. Version italienne : *Gadda e il barocco*, trad. A.R. Dicuonzo, Torino, Bollati e Boringhieri, 2002.

DONNARUMMA Raffaele, *Gadda. Romanzo e « pastiche »*, Palermo, Palumbo, 2001.

---, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006.

FASCICOLO Marco, « Cantieri gaddiani. Ricognizioni linguistiche sulla prosa di Gadda », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS)*, n. 5, 2007.

FLORES Enrico, *Accessioni gaddiane. Strutture, lingua e società in C. E. Gadda*, Napoli, Loffredo, 1973.

FRANK Nino, « Le cas Gadda », dans *Le Mercure de France*, n. 1133, 1958, pp. 131-134.

FRASCA Gabriele, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Napoli, Edizioni d'if, 2011.

FRATNIK Marina, *L'écriture détournée. Essai sur le texte narratif de C.E. Gadda*, Torino, Albert Meynier, 1990.

GUGLIELMI Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

---, « La riscoperta di C. E. Gadda negli anni 1960 », in *Gadda : progettualità e scrittura*, a c. di M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, Roma, Editori Riuniti, 1987.

---, *Vero e Falso*, Milano, Feltrinelli, 1968.

HAINSWORTH Peter, « Gadda fascista », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 3, 2003.

LANDOLFI Tommaso, *Del meno. Cinquanta elzeviri*, Milano, Rizzoli, 1978.

LIPPARINI Manuela, *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Pacini, 1994.

LO MARCO Lucia, « Teoria espressiva e fenomenologia del corpo in Gadda e in Merleau-Ponty », in *Segni e comprensione*, Rivista Quadrimestrale, n. 70, 2010, pp. 41-71.

LUCCHINI Guido, *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1988.

---, « Gli studi filosofici di Gadda. 1924-1929 », dans *Strumenti critici*, n. 2, mai 1994, pp. 223-245.

MANGANELLI Giorgio, « L'invenzione di un linguaggio » (1960), in C. Garboli & G. Manganelli, *Cento libri per due secoli di letteratura*, p. 25, Milano, Archinto, 1997.

MANGANO Jean Pierre, *Le Baroque et l'ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Paris, Seuil, 1994.

MANZOTTI Emilio, « Notizie dal Ducato i fiamme : lettere di C.E. g a G. Contini », dans « *Cenobio* » 37 n. 2, 1989, pp. 50-61.

---, « Carlo Emilio Gadda : un profilo », in *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-1993*, ed. E. Manzotti, Lugano, Edizioni Cenobio, 1993, 17-50.

---, « Descrizione *per alternative* e descrizione *commentata*. Su alcuni procedimenti caratteristici della scrittura gaddiana », *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, EJGS 5/2007.

MARCHESINI Manuela, *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda*, introduzione di C. Segre, Modena, Mucchi, 2005.

MATT Luigi, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2006.

MAXIA Sandro, « Deformare e occultare. Il *Pasticciaccio*, un "romanzo della pluralità" », in *Moderna*, n. 1, 1999.

MENGALDO Pier Vincenzo, « La critica militante di G. Contini », dans *Strumenti critici* 99, n. 2, 1999, pp. 191-206.

MILESCHI Christophe, « Gadda. Grades et dégâts. Chronique d'une recherche du sens », dans *Dire la guerre ?*, I, numéro spécial de *Cahiers d'études italiennes*, 2004, pp. 73-79.
---, *Gadda contre Gadda. L'écriture comme champ de bataille*, Grenoble, Ellug, 2007.

NARDUCCI Emanuele, *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Firenze, Olschki, 2003.

---, « Catullo », dans *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2/2012.

PASOLINI Pier Paolo, « Dialetto nella poesia e nel romanzo » (1956), « Gadda » (1954-58), « Nuove questioni linguistiche » (1964), « Gadda è morto » (1973), « Un passo di Gadda » (1963), « Moravia-Pasolini. Dialogo sul romanzo » (1960), dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, 654-58, 1049-061, 1245-270 (1252-254) ; II, 1808-811, 2395-403, 2746-760 (2747-750), Milano, Mondadori, 1999.

---, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960.

PATRIZI Giorgio (éd). *La critica e Gadda*. Vol. 145, Bologna, Cappelli, 1975.

---, *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Napoli, Liguori, 1996.

PEDRIALI Federica G., *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani*, Ravenna, Longo, 2007.

PINOTTI Giorgio, « Dal primo al secondo "Pasticciaccio" : la revisione del romanesco », dans *Studi di letteratura offerti a Dante Isella*, Naples, Bibliopolis, 1983, pp. 615-40.

---, « Sul testo di *Eros e Priapo* », in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 6, 2007.

---, « "Y s'sont canardés rue Merulana, au 219", ovvero : le emigrazioni di don Ciccio Ingravallo », in *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, a c. di Fondazione Arnando e Alberto Mondadori, efficie edizioni, 2009, pp. 113-120.

PIREDDU Nicoletta, « Scribi del caos. Carlo Emilio Gadda, Samuel Beckett », In *Comparatistica*, Annuario italiano 6, pp. 105-20, 1994.

POELEMANS Inge, « La cognizione del discorso. Gadda e la metafora della virilità fascista », in *Rivista Incontri*, Anno 27, 2012/ Fascicolo 2, pp. 51-59.

PORRO Mario, « Leibniz », dans F.G. Pedriali (ed.), *A Pocket Gadda Encyclopedia*, EJGS Supplement no. 1, 2004.

RINALDI Rinaldo, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciari, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985.

RISSET Jaqueline, C.E. *Gadda ou la philosophie à l'envers*, dans *Critique* 26, no. 282, pp. 244-51, 1970.

RIVA Massimo, « Iper-romanzo », in F.G. Pedriali (ed.), *A Pocket Gadda Encyclopedia*, EJGS 2/2002, Supplement no. 1.

ROSCIONI Gian Carlo, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969. Trad. française par M. Darmon, *La disharmonie préétablie. Essai sur Gadda*, Paris, Seuil, 1993.

---, « Introduzione », in *Meditazione Milanese*, *op.cit.*, 1974.

SAVETTIERI Cristina, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, Pisa, ETS, 2008 ;

---, « Malattie del tempo, risorse del racconto », in *Allegoria*, Vol. 21, No. 60, 2009.

---, « Il Ventennio di Gadda », in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 7, 2011.

STELLARDI Giuseppe, « Gadda antifascista », in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 3, 2003.

---, « L'alba della "Cognizione" : Gadda postmoderno ? », in *Disharmonu Established. Festschrift for Gian Carlo Roscioni*, proceedings of the first EJGS international conference, Edinburgh, 10-11 April 2003, ed. by E. Manzotti and F. G. Pedriali, EJGS 4/2004.

STRACUZZI Riccardo, « Cases », in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, supplement no. 1, third edition, 2008.

TERZOLI M. Antonietta, *Commento a « Quer pasticciaccio brutto de via Merula » di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci, 2015.

WAHL François, « Notes pour l'édition française », dans C. E. Gadda, *La connaissance de la douleur*, Paris, Seuil, 1974.

WEHLING- GIORGI Katrin, « The Leibnizian Monad and the Self through the Lens of Carlo Emilio Gadda's and Samuel Beckett's Writings », in *MHRA Working Papers in the Humanities*, 2, 2007.

ZOLLINO Antonio, *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, Pisa, Edizioni EDT, 1998.

Claude Simon

Entretiens

C. Simon, « Un bloc indivisible », réponse à la question « Pourquoi des romans ? », *Les Lettres Françaises*, 740, 4-10 déc. 1958, p. 5.

« Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 », dans *Les Lettres Françaises*, 24-30 Avril 1958.

« Les secrets d'un romancier », entretien avec Hubert Juin, *Les Lettres françaises*, 844, 6-12 octobre 1960.

Claude Simon, Prix de la Nouvelle Vague : « Je ne suis pas un homme-orchestre », entretien avec Guy Le Clec'h, dans *Témoignage chrétien*, 16 décembre 1960, p. 19-20.

CHAPSAL M., « Entretien avec Claude Simon », *L'Express*, 10 novembre 1960.

« Le poids des mots, dialogue avec Claude Simon », entretien avec Monique Joguet, *Le Figaro littéraire*, 3 avril 1976, réédité dans « ERES. L'en-je lacanien », N. 8, 2007/18.

Un homme traversé par le travail. Entretiens avec Claude Simon, par A. Poirson, dans *La Nouvelle Critique*, juin- juillet 1977, pp. 32-46.

Claude Simon. Entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel, 17 avril 1979, publié dans *Ecritures de la religion. Ecriture du roman*. Mélanges d'histoire de la littérature et de la critique offerts à Joseph Tans, sous la dir. de C. Grivel, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1979, pp. 87-107.

Claude Simon/ Marianne Alphant, « Et à quoi bon inventer ? », *Libération*, 31 août 1989. Conversation entre C. Simon et P. Sollers, *Le monde des livres*, 19 sept. 1997.

Critique n°414, « La terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon 1981.

L'Esprit Créateur, 27 (4), hiver 1987 [Baton Rouge : Louisiana State U. P.].

Textes critiques et revues

Carnets de Chaminadour. Maylis de Kerangal sur les grands chemins de Claude Simon, édition H. Bachelot, n. 11, Septembre 2016.

Sur Claude Simon, Paris, Éditions de Minuit, 1987. (Actes du Colloque à l'Université de Genève les 14 et 15 novembre 1986).

Dictionnaire Claude Simon, dir. M. Bertrand, Paris, Honoré Champion, voll. 2, 2013.

Europe, 93^e année, 1033, mai 2015, Études réunies par Cécile Yapaudjian-Labat.

AMOSSY Ruth, « La "socialité" du texte littéraire – de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », dans A. Glinioer (dir.), *Carrefours de la sociocritique*, Toronto, Les Éditions Trintexte, 2009, p. 115-133.

BERGOUGNIOUX Pierre, « Bon dieu ! », dans *Cahiers Claude Simon*, 2, 2006, p. 31-41.

---, *Le style comme expérience*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2013.

BIKIALO Stéphane et RANNOUX Catherine, (dir.), *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, La Licorne, 71, 2004.

BONHOMME Bérénice, *Claude Simon, la passion cinéma*, Villeneuve-D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

BOURSE Anne, « Image du temps et inscription de l'événement dans les œuvres de William Faulkner et Claude Simon », dans *TRANS*, 10 | 2010.

BRITTON Celia, *Claude Simon writing the visible*, New York, Cambridge University Press, 1987.

CALLE-GRUBER Mireille (éd.), *Les triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

---, *Le récit de la description*, dans C. Simon, *Œuvres*, vol 1, Paris, Gallimard, 2006, pp. 1527- 1549.

---, *Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011.

CALLE-GRUBER Mireille, BALCÁZAR MORENO Melina, CREVIER GOULER Sarah-Anais et FRANTZ Anaïs, (dir.), *Les Vies de l'archive*, Éditions Universitaires de Dijon, 2014.

CASADEI Alberto, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000.

CAZALAS Inès, *Contre-épopées généalogiques. Fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et Antonio Lobo Antunes*, Thèse de littérature comparée soutenue le 10 septembre 2011 à l'Université de Strasbourg (dir. Pascal Dethurens).

DÄLLENBACH Lucien, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988.

DEGUY Michel, « Claude Simon et la représentation », dans *Critique*, n° 187, décembre 1962, p. 1009-1032.

---, « Claude Simon aujourd'hui », dans *Cahiers Claude Simon*, n. 2, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, pp. 71-78.

---, « Claude Simon et l'image », dans *Claude Simon : les vies de l'Archive*, Éditions Universitaires de Dijon, 2014.

DE TOFFOLI Ian, *La Réception de la culture latine dans les romans de Claude Simon*, Pascal Quignard et Jean Sorrente, Paris, Honoré Champion, 2015.

DIDIER Alexandre, *Le magma et l'horizon. Essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Klincksieck, 1997.

---, « La Route des Flandres. Un imbroglio de voix », dans *Revue de littérature française et comparée*, 9, novembre 1997, p. 169-178 ;

---, « Quelques réflexions sur les relations de Claude Simon à Jean-Paul Sartre », dans *Cahiers Claude Simon*, 3, 2007, p. 87-104.

DIRKX Paul et MOUGIN Pascal., (dir.), *Claude Simon : situations*, Lyon, ENS éditions, 2012.

DJEBAR Assia, « Mais comment savoir ? », dans *Cahiers Claude Simon*, n. 2, 2006, p.79.

DUFFY Jean H., « Art as defamiliarisation in the theory and practice of Claude Simon », dans *Romance Studies*, 2, été 1983, p. 108-123 ;

---, « The subversion of historical representation in Claude Simon », dans *French Studies*, 41, 1987 ;

---, « Les premiers romans de Simon : tradition, variation et évolution », dans *Revue de sciences humaines*, 220, oct- déc. 1990, pp. 9-22 ;

---, « Claude Simon, Merleau-Ponty and perception », dans *French Studies : A Quartely Review*, 46, janv. 1992, p. 33-52 ;

DUNCAN Alastair, (dir), *Claude Simon, New Directions : collected paper*, Edimburgh, Scottish Academic Press, 1985.

---, « Claude Simon : la crise de la représentation », *Critique*, 414, novembre 1981, p. 1181-1200 ;

DUVERLIE Claud, « Naissance de Claude Simon, consécration et légitimation d'une œuvre littéraire », dans *L'Ésprit créateur*, n. 4/ vol. 27, 1987, pp. 61-71.

ELAHO O. Raimond, *Entretiens avec le nouveau roman : Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon*, Sherbrooke, Québec, Naaman, 1985.

FAERBER Johan, *Pour une esthétique baroque du Nouveau roman*, Paris, Honoré Champion, 2010.

DUFFY Jean and DUNCAN Alastair (dir.), *Claude Simon. A retrospective*, Liverpool University Press, 2002.

GODARD Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.

---, *Une grande génération, Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, Gallimard, 2003.

GUERMÈS Sophie (dir.), *Claude Simon - Correspondances*, Centre d'étude des correspondances et journaux intimes, Cahier N. 11, 2015.

HANHART- MARMOR Yona, « "Le Vent" : Tentative de restitution d'un retable baroque ou un principe de transfigure. Sur un roman de Claude Simon », dans *Sens public*, mars 2012.

HOLLENBECK Josette, « Claude Simon and the Baroque », in *South Atlantic Bulletin*, Vol. 44, No. 4 (Nov., 1979), pp. 31-42.

JANSSENS Peter, *Claude Simon. Faire l'histoire*, Villeneuve-D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

LAURICHESSE Jean-Yves, « Le Vent noir de Claude Simon », dans *Imaginaires du vent*, Actes du colloque international du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, sous la dir. de M. Viegnes, Éditions Imago, 2003, pp. 113-125.

---, « "Quelque chose à dire" : Éthique et poétique chez Claude Simon », *Cahiers de Narratologie*, 12 | janvier 2005.

LOUETTE Jean-François, dans « Claude Simon et Sartre : les premiers romans », dans *Cahiers Claude Simon*, n. 3, Presses universitaires de Perpignan, 2007, pp. 63-85.

LUZI Christophe, *La Guerre au miroir de la littérature. Essai sur Claude Simon*, San Benedetto, Colonna Edition, 2009.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Notes de cours « Sur Claude Simon »*, présentation par Stéphanie Ménasé et Jacques Neefs, *Genesis*, n. 6, 1994, p. 133-165.

NADEAU Maurice, « *Le Tricheur* », dans *Combat*, février 1946.

---, *Grâces leur soit rendue*, Paris, Albin Michel, 1990.

NEEFS Jacques, « Le style est vision (Merleau-Ponty et Claude Simon) », dans *Merleau-Ponty et le littéraire*, éd. A. Simon et N. Castin, Paris, Editions Rue d'Ulm, 1998, pp. 117-131.

---, « Les formes du temps dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », dans *Littérature*, n. 68, 1987, pp. 119-128.

NITSCH Wolfram, « Une poétique de la dépense. Claude Simon et le Collège de Sociologie », dans *Cahiers Claude Simon*, N. 4, 2008, pp. 33-52.

ORACE Stéphanie, « Double de soi, double du monde : l'image, de la représentation à la médiation », p. 37-54, dans *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir*. Textes réunis par Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, *La Licorne*, 71, 2004. p. 46.

PARENT Sabrina, *Poétique de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Engène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

PIAT Julien, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Honoré Champion, 2011.

PIÉGAY- GROS Nathalie, « Mélancolie du montage. *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », dans *L'engagement littéraire*, sous la direction de E. Bouju, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 283-291.

RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Seuil, 1967 ;

---, *Le Nouveau Roman*, suivi de *Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, 1973.

---, (éd.) *Claude Simon : analyse, théorie, Colloque de Cerisy du 1 au 8 juillet 1974*, Paris, U.G.E., 1975.

RICARDOU Jean, VAN ROSSUM-GUYON Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui / 1. Problèmes généraux. Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle*, Paris, UGE, « 10/18 », 1972.

RICARDOU Jean, VAN ROSSUM-GUYON Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui / 2. Pratiques. Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle*, Paris, UGE, « 10/18 », 1972.

SABOT Philippe, *Littérature et guerre. Sartre, Malraux, Simon*, Presses Universitaires de France, 2010.

SAMOYAULT Tiphaine, « Grammaire de l'élément terre. Sur P. Longuet, *Lire Claude Simon. La polyphonie du monde* », dans *Critique*, Janvier- Février 1996, pp. 26-35.

SARKONAK R., (dir), *Le (de)goût de l'archive*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, 2005, (Revue des Lettres modernes. Série Claude Simon ; 4).

SIMONIN Anne, « La littérature saisie par l'histoire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, mars 1996, pp. 59-75.

SYKES Stuart, *Les romans de Claude Simon*, Paris, Minuit, 1979.

THOUILLOT Michel, *Les guerres de Claude Simon*, Presses Universitaires de Rennes, 1998

VECK Bernard, « Quelques remarques sur l'Histoire dans *La Route des Flandres* ». Notes pour un cours donné en 1998, dans le cadre de la préparation à l'Agrégation des étudiants inscrits au Cours Sévigné.

VIART Dominique, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, 1997.

---, « Une figure lézardée : l'intellectuel selon quelques « Nouveaux Romanciers », dans *L'intellectuel et ses miroirs romanesques : 1920-1960*, Presses Universitaires de Lille, 1993, pp. 229-246.

---, « La puissance critique de la métaphore simonienne », dans *Transports : les métaphores de Claude Simon*, études réunies par I. Albers et W. Nitsch, Frankfurt -New York, Peter Lang, 2006.

---, « Sartre-Simon : de la "littérature engagée" aux "fictions critiques" », dans *Cahiers Claude Simon*, n. 3, 2007, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 105-126.

WOLF Nelly, *Une littérature sans histoire : essai sur le nouveau roman*, Genève, Droz, collection « Histoire des idées et critique littéraire », 1995.

YOCARIS Ilias, *L'impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 2005.

---, « La stylistique simonienne : état des lieux ». Introduction et présentation du numéro spécial de la revue en ligne *Sofistikê*, 1, 2009 : *Un monde à découvrir : le style de Claude Simon*. Textes réunis par Ilias Yocaris.

YOCARIS Ilias et ZEMMOUR David, « "Qu'est-ce qu'une fiction cubiste ? "La construction textuelle du point de vue dans *L'Herbe* et *La Route des Flandres* », dans *Semiotica*, n. 195, 2013, pp. 1-44.

ZEMMOUR David, « Présence stylistique de Faulkner dans les romans de Claude Simon », *La Revue des lettres modernes*, no 4 (« Claude Simon »), Paris, Lettres modernes Minard, 2005, p. 179.

---, *Une syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008.

---, *Roman et matière historique dans la Route des Flandres de Claude Simon*. Notes d'une conférence donnée le 8 décembre 2009. Disponible sur le site « Association des lecteurs de Claude Simon ».

III Bibliographie sur la méthode

Ouvrages de sociologie de la littérature et de *sociocritique*

« Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sociales*, n. 89, septembre 1990.

« Théorie du champ », *Actes de la recherche en sociales*, n. 200, mai 2013.

« Sociologie du style littéraire », *COnTEXTES*, n. 18, 2016.

ABRIC Jean-Claude (éd.), *Pratiques sociales et représentations*, Presses Universitaire de France, 2011.

AMOSSY Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, 1991.

---, éd. *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

ANGENOT Marc, « Pour une théorie du discours social : problématiques d'une recherche en cours », dans *Littérature*, n. 70, 1988, pp. 82-98.

ANGENOT Marc et R. ROBIN, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », dans *Sociocriticism*, n. 1, 1985, Pittsburgh, Pa, International Institute for Sociocriticism, pp. 53-82,

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

BALIBAR Étienne et MACHEREY Pierre, « Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes », dans *Littérature*, n. 13, 1974, pp. 29-48.

BAUDORRE Philippe, RABATÉ Dominique, VIART Dominique (dir.), *Littérature et sociologie*, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

BIAGI Daria, « Il *Wilhelm Meister* della "Voce" nel cantiere del romanzo italiano », dans *Lettere Aperte*, Janvier 2016.

BORDAS Eric, « Analyse du discours et socio-critique », dans *Littérature*, n. 140, décembre 2005, pp. 30-41.

- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- , *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- , *Homo Academicus*, Paris, Minuit, 1984.
- , *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- , *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
- , *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.
- , *Propos sur le champ politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- , *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.
- , « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, décembre 2002, pp. 3-8.
- , *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Raisons d'agir », 2013.
- BOSCHETTI Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », in *Histoire de l'édition française*, vol. IV, Paris, Promodis, 1986, p. 481-527.
- , « La création d'un créateur », dans *La Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2 (n. spéc. M. Leiris), 1990, pp. 33-55.
- , *La poésie partout. Apollinaire homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001.
- , « Les transferts théoriques comme *ars inveniendi*. "Science des œuvres" et science de la politique », dans *Les formes de l'activité politique ; éléments d'analyse sociologique, du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, pp. 485-507.
- , « La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970) », *Allegoria*, n. 55, Janvier – Juin 2007, P. 42-85.
- , éd., *L'Espace culturel transnational*, Nouveau Monde éditions, 2010.
- , *Ismes, Du réalisme au post-modernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, (dir.) *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- CHARLE Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Seuil, 1996.
- DIRKX Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000.
- DUBOIS Jacques, « L'institution du texte littéraire », première publication dans NEEFS Jacques et REPARS Marie-Claire (dir), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Presses Universitaires de Lille, 1992, pp. 125-144.
- , *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.
- , *L'institution de la littérature*, Paris, Labor, 2005.

DUBOIS Jacques et DURAND Pascal, « Champ littéraire et classes de texte », dans *Littérature*, n. 70, mai 1988, pp. 5-23.

DUCHET Claude et MAURUS Patrick, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la socio-critique*, Paris, Champion, 2011.

DUCHET Claude, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », dans *Littérature*, vol. 1, 1971, pp. 5-14.

---, « Une écriture de la socialité », dans *Poétique*, vol. 16, 1973, pp. 446-454.

---, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979.

---, « Entretien avec Claude Duchet » par Ruth Amossy, dans *Littérature*, n. 140, 2005, pp. 125-132.

ELIAS Nombert, *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991.

EVEN-ZOHAR Itamar, « Polysystem Studies », *Poetics Today*, n° 11,1, 1990.

FANTAPPIÈ Irene et SISTO Michele (ed.), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970 : campi, polisistemi, transfer*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013.

GLINOER Anthony, (dir.), *Carrefours de la sociocritique*, Toronto, Les Éditions Trintexte, 2009.

GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

HAMON Pierre, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1997.

JURT Joseph et EINFALT Michael (dir.), *Le Texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français XIX^e-XX^e siècles*, Berlin, Verlag Arno Spitz, 2001.

LA PENNA Daniela and BILLIANI Francesca, « Mediating culture in the Italian literary field 1940s-50s », in *Journal of Modern Italian Studies*, 21/1, 2016.

LYON-CAEN Judith, « Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la Monarchie de Juillet », dans *Revue historique*, PUF, n. 630, 2004/2, pp. 303-331.

MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.

MAINGUENEAU Dominique, *Aborder la linguistique*, Paris, Seuil, 1993.

---, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.

---, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, 2004.

---, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003.

MARTIN Jean Pierre (éd.), *Pierre Bourdieu et la littérature*, Nantes, Editions Cécile Default, 2010.

MEIZOZ Jérôme, *L'Âge du roman parlant 1919-1939. Ecrivains, critiques, pédagogues et linguistes en débat*, préface de Pierre Bourdieu, Genève-Paris, Librairie Droz (coll. « Histoire des idées et critique littéraire » vol. 392), 2001.

---, « Le détournement de proverbes en 1925. Sociopoétique d'un geste surréaliste », dans *Poétique*, n. 134, 2003/2, pp. 193-205.

---, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève-Paris, Slatkine Erudition, 2004.

---, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007.

---, « Posture et biographie : *Semmerlweis* de L.-F. Céline », dans *CONTEXTES*, 3/2008.

---, « Pierre Bourdieu et la question de la forme. Vers une sociologie du style », Colloque de Cerisy, in J. Dubois, Y. Winkin, P. Durand (dir.), *Le Symbolique et le social. La réception internationale de Pierre Bourdieu*, Presses Universitaires de Liège, 2015.

MOLINER Pascal et GUIMELLI Christian, *Les Représentations sociales. Fondements théoriques et développements récents*, Presses Universitaires de Grenoble, 2015.

NEEFS Jacques et ROPARS Marie-Claire, éd., *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Presses Universitaires de Lille, 1992.

HEINICH Nathalie, *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

PASSERON Jean-Claude et REVEL Jacques, éd., *Penser par cas*, Paris, EHESS, 2005.

POPOVIC Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de L'université de Montréal, 2008.

---, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », dans *Pratiques*, 151-152, 2011, p. 7-38.

ROBIN Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans *Discours social/Social discours*, vol. 5, 1993, pp.7-32.

SAPIRO Gisèle, « De l'usage des catégories de droite et de gauche dans le champ littéraire », *Sociétés & représentations*, n°11, « Artistes/politiques », février 2001, pp. 19-53.

---, [dir.], *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation*, Paris, La Découverte, 2009.

---, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale. », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°200, 2013, p. 70-85.

SISTO Michele, « Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968 : Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea », dans *Allegoria*, n. 55, gennaio-giugno 2007.

---, « Rosa e Ballo and German literature in Italy : the genesis of an intellectual network and the production of a new repertoire in the field of theatre », in *Journal of Modern Italian Studies*, 21/1, 2016.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII-XIX siècle*, Paris, Seuil, 1999.

THUMEREL Fabrice, *Le champ littéraire français du XX^e siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature l'âge classique*. Éditions de minuit, 1992.

---, « Effets de champ, effets de prisme », dans *Littérature*, n. 70, 1988, p. 64-71.

---, « Éléments de sociopoétique », in Viala A. & Molinié G., *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, p. 216.

WERNER Michael and ZIMMERMANN Bénédicte, « Beyond Comparison : Histoire croisée and the Challenge of Reflexivity », in *History and Theory*, vol. 45, n. 1, Feb. 2006.

---, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003/1 58^e année, p. 7-36

WILFERT-PORTAL Blaise, « Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002/4, n°144, 2002, p. 33-46.

---, « L'histoire culturelle de l'Europe d'un point de vue transnational », dans *Revue Sciences/Lettres*, 1/2013, en ligne, consulté le 19 juillet 2016. URL : <http://rsl.revues.org/279>

WOLF Nelly, « Pour une sociologie des styles littéraires », dans *Littérature et sociologie*, éd. P. Baudorre, D. Rabaté, D. Viart, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 81-93.

ZIMA V. Pierre, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Gallimard, 1978.

---, *Manuel de socio-critique*, Paris, Harmattan, 2000 (première édition 1985).

IV. Bibliographie critique générale

Engagement / engagement de la forme

Céline-Paulhan : questions sur la responsabilité de l'écrivain au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Actes de la première journée d'études Céline-Paulhan, Paris, 20 novembre 2007, Paris, Société d'études céliniennes, 2008.

« GRUPPO 63 » (collectif), *Il Romanzo sperimentale* (Palermo 1965). Milano : Feltrinelli, 1966.

ADORNO Teodor W., *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1999.

ANCESCHI Luciano, *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, Rimini, Raffaelli Editore, 1997.

ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo : il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988.

ATTAL Frédérique, *Histoire des intellectuels italiens au XX^e siècle : prophètes, philosophes et experts*, Paris, les Belles Lettres, 2013.

BALDINI Anna, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino, Utet, 2008.

BAKHTINE Michael, *Esthétique et théorie du roman* [1975]. Trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, Voll. 5, édition établie et présentée par E. Marty, Paris, Seuil, 2002.

---, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

---, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

---, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1964.

---, « L'ancienne rhétorique », dans *Communications*, 16, 1970, pp. 172-223.

---, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

---, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

---, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992.

BENDA Julien, *La France byzantine, ou le triomphe de la littérature pure. Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les Surréalistes. Essai d'une psychologie originelle du littéraire*, Paris, Gallimard, 1945.

---, *La Trahison des clercs* [1927], Paris, Grasset, 1990.

BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830) : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

---, *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1977.

BOSCHETTI Anna, *Sartre et « Les Temps Modernes ». Une entreprise intellectuelle*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

- , « La letteratura per iniziati nell'era dei best-seller. Il caso del Nouveau Roman », in *Scrittore e lettore nell'università di massa*, Trieste, Lint, 1992, pp. 33-52.
- BOUJU Emmanuel, éd., *L'engagement littéraire. Cahiers du groupe phi*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- , éd., *L'autorité en littérature*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- BUIN Yves, (éd.) *Que peut la littérature?*, interventions de S. de Beauvoir, Y. Berger, J.-P. Faye, J. Ricardou, J.p. Sartre, J. Semprun, Paris, 10/18, 1965, p. 61.
- BRUN Catherine & SCHAFFNER Alais (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e- XXI^e siècles)*, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, quatrième de couverture.
- CAILLOIS Roger, *Babel* [1948], Paris, Gallimard, « Folio », 1978.
- CHARLE Cristophe, *Naissance des « intellectuels » 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990
- , *Les Intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Seuil, 1996.
- , « L'histoire comparée des intellectuels en Europe », dans *Pour une histoire comparée des intellectuels*, sous la dir. de M. Trebitsch et M.-C. Granjon, Paris, Éditions Complexe, 1998, pp. 39-59.
- , « L'habitus scolastique et ses effets. À propos des classifications littéraires et artistiques », dans *L'inconscient académique*, Zurich, Seismo-Verlag, 2006, pp. 67-87.
- CORTI Maria, *Il Viaggio testuale : le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.
- , *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli 2001.
- DENIS Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- DOTTI Ugo, *Storia degli intellettuali in Italia*, 3 voll., Roma, Editori Riuniti, 1997/1998/1999.
- ECO Umberto, « Del modo di formare come impegno sulla realtà », dans *Il Menabò*, n. 5, Torino, 1962, pp. 198-237.
- FOREST Philip, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*. Paris, Seuil, 1995.
- FOUCAULT Michel, « La fonction politique de l'intellectuel », *Dits et écrits, (1954-1988)*, III. 1976- 1979. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 109-114.
- GENNARO Roberto, « Échanges internationaux et nationalisme littéraire. Écrivains italiens entre Rome et Paris », dans *Études de lettres*, n. 273, 06/2006, pp. 255-276.

GOBILLE Boris, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », dans *Actes de la recherche en sciences sociales* 3, n° 158, juin 2005, p. 30-61.

GRAMSCI Antonio, « Letterature e vita nazionale », dans *Quaderni del carcere, III*, Torino, Einaudi, ed. critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, 1975.

KAEMPFER Jean, FLOREY Sonya et MEIZOZ Jérôme, éd., *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XX^e siècle)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2006.

KAEMPFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998.

LAURENT Thierry Jacques, *Le Roman français au croisement de l'engagement et du désengagement (XX^e et XXI^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2015.

LEIRIS Michel, « De la littérature considérée comme une tauromachie », dans *L'Âge d'homme* [1946], Paris, Gallimard, 1973, p. 9-22.

MACÉ Marielle *Le temps de l'essai, Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, collection L'Extrême Contemporain, 2006.

---, « L'assertion, ou les formes discursives de l'engagement », dans *Atelier Fabula*, 2005.

---, *Façons de lire, manière d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

MONTALE Eugenio, *Auto da fé*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

NADEAU Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1970.

JOUBERT- LAURENCIN Hervé, « Pasolini- Barthes : engagement et suspension de sens », dans *Studi Pasoliniani*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra editore, n. 119, 2007, pp. 55-67.

JENNY Laurent, *Je suis la révolution, Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008.

PANICALI Anna, (ed.), « Gulliver », *progetto di una rivista internazionale*, Riga 21, Torino, Marcos y Marcos, 2003.

PEREC Georges, *L.G. Une aventure des années 1960*, Paris, Seuil, 1992.

SANGUINETI Eduardo, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965.

SAPIRO Gisèle, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999 ;

---, « Figures d'écrivains fascistes », in Michel Dobry dir., *Le mythe de l'allergie française au fascisme*, Paris, Albin Michel, 2003, pp. 195-236.

- , « Forms of politicization in the French literary field », in *Theory and Society*, 32, 2003, pp. 633-652.
- , « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *CONTEXTES* [En ligne], 2 | 2007.
- , « Modèles de l'intervention politique des intellectuels. Le cas français. », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 176-177, 2009, pp. 8-31.
- , *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

SARTRE Jean Paul, *Qu'est-ce la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

SERVOISE Silvie, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XX^e siècle*, Thèse de doctorat en littérature générale et comparée, Université de Haute-Bretagne- Rennes 2, 2007, p. 769.

---, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

SIMONIN Anne, *Les Editions de Minuit (1940-1955). Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 1994.

TREBITSCH Michel et GRANJON Marie-Christine, éd., *Pour une histoire comparée des intellectuels*, Éditions Complexe, 1998

VITTORINI Elio, *Diario in pubblico*, Torino, Bompiani, 1957 ; trad. française par L. Servien, *Journal en public*, Paris, Gallimard, 1961 ;

---, *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi 1926-1937*, Torino, Einaudi, 2008.

WOLF Nelly (éd.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Garnier, 2011.

---, *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve-D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

---, « L'engagement dans la langue », dans *Formes de l'engagement littéraire*, Actes du colloque de l'université de Lausanne, Lausanne, Editions Antipodes, 2006, p.131-141.

---, « Écrire en français moyen », dans *La Fabrique du Français moyen. Productions culturelles et Imaginaires social dans la France gaullienne (1958-1981)*, sous la direction de F. Provenzano et S. Sindaco, Bruxelles, Le Cri édition, 2009, pp.171-181.

Baroque

BENOIST Jean-Marie [dir.], *Figures du baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

BURCHARDT Jacob, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855), trad. fr. par Auguste Gérard à partir de la 5^e édition, *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, Paris, Firmin-Didot, 1885-1892, 2 vol.

CALCATERRA Carlo, *Il Parnaso in rivolta. Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, Milano, Mondadori, 1940.

CASTELLI Enrico [dir.], *Retorica e barocco. Actes du colloque III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, promosso dal centro internazionale di studi umanistici, Venezia Isola di San Giorgio Maggiore, Giugno 1954, Roma, Fratelli Bocca, 1955.

CATUSSE Guy, « Aux origines du “baroque littéraire” en France : 1935-1950. Aperçus historiographiques », dans *Les Dossiers du Grihl*, n° 2, 2012.

CHARPENTRAT Pierre, *Le mirage baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

COSTADURA Edoardo, *D'un classicisme à l'autre France-Italie, 1919-1939*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

CROCE Benedetto, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Milano, Adelphi, 1996.

D'ORS Eugenio, *Du baroque*, Paris, Gallimard, 2000.

DOSSE François, *Histoire du structuralisme*, t. 1, *Le champ du signe : 1945-1966*, Paris, La Découverte, 1992.

ECO Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

GETTO Giovanni, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000.

JEANNERET, Michel, « L'école de Genève ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 95^e année, n° 6, Presses Universitaires de France, 1995, pp. 54-64.

LUCARELLI Massimo, « Un'idea modernista di Barocco ; note su alcune possibili mediazioni europee della concezione ungarettiana del Barocco », dans *Gli intellettuali italiani e l'Europa 1903-1956*, Lecce, Manni, 2007, pp. 169-193.

NISARD Désir, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1874.

TAPIE Vincent, *Le baroque*, coll. Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1961.

QUONDAM Amedeo, « Il barocco e la letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana », *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco. Atti del convegno di Lecce 2000*, Roma, Salerno Editore, 2002, pp. 111-175.

RAYMOND Marcel, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955.

ROUSSET Jean, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1953 ;

---, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.

---, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998.

---, « Sur l'actualité de la notion de Baroque », dans *Baroque* n° 09-10, 1980

SARTRE Jean-Paul, « Sur le baroque », dans *Les Temps modernes*, n° 632-634, Juillet-Octobre 2005.

SIMONE Franco, *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, Mursia, 1968.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1953.

ZAMORA, Lois Parkinson et Monika KAUP [dir.], *Baroque new worlds : representation, transculturation, counterconquest*, Durham NC, Duke University Press, 2009.

Fascisme/ témoignage

DETUE Frédéric et LACOSTE Charlotte (dir.), « Témoigner en littérature », numéro de *Europe*, n. 1041-1042, Janvier 2016.

DUGGAN Christopher and WAGSTAFF Christopher, (ed.), *Italy in the Cold War : Politics, Culture and Society. 1948-1958*, Washington, D.C., Berg, 1995.

FORESTI Fabio, (éd). *Credere, obbedire, combattere : il regime linguistico nel Ventennio*. Vol. 77, Bologna, Edizioni Pendragon, 2003.

GIBELLI Antonio, *La Grande Guerra degli italiani*, Firenze, Sansoni, 1998.

GOLINO Enzo, *Parola di Duce : il linguaggio totalitario del fascismo*, Milano, Rizzoli, 1994.

KEMPLERER Victor, *LTI, la langue du III^e Reich*, Paris, Albin Michel, 1996.

KLEIN Gabriella, *La politica linguistica del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1986.

LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1963.

LUZZATTO Sergio, *Il corpo del duce : un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1998.

MARAZZINI Claudio, *Da Dante alla lingua selvaggia : sette secoli di dibattito sull'italiano*, Roma, Carocci, 1999.

PAVONE Claudio, *Una guerra civile : saggio storico sulla moralité nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991. Trad. française *Une guerre civile : essai historique sur l'éthique de la Résistance italienne*, Paris, Seuil, 2005.

SHERMAN J. Daniel, *The construction of memory in interwar France*, Chicago, University Press, 1999.

SPACKMAN Barbara, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy In Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1996.

TCHAKHOTINE Serge, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 1952.

VITALE Maurizio, *La questione della lingua*, Nuova edizione, Palermo, Palumbo, 1978.

WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

ZUNINO P. Giorgio, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Bologna, il Mulino, 1985.

---, *La repubblica e il suo passato. Il fascismo dopo il fascismo, il comunismo, la democrazia : le origini dell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2003.

Formalisme/ Estrangement

AMBROGIO Ignazio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Eeditori Riuniti, 1968.

ANTONELLO Pierpaolo, *Contro il materialismo. Le "due culture" in Italia : bilancio di un secolo*, Torino, Aragno Editore, 2012.

ARBASINO Alberto, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971.

---, « Roma, 13 ottobre 1965 : Arbasino intervista Šklovskij », dans *Between*, III.5 (2013)

BALDI Guido, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori editore, 1980.

BARILLI Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1995.

BRECHT Bertold, « Nouvelle technique d'art dramatique », dans *Ecrits sur le théâtre I*, Paris, Ed. L'Arche, 1972.

BÉGHIN Laurent, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura e letteratura russa a Torino nel primo dopoguerra*, Istituto Storico Belga di Roma, Bruxelles- Roma, 2007.

BOCK Martin, *Crossing the shadow-line : the literature of estrangement*, Columbus, Ohio State University Press, 1989.

BLOCH Ernst, « Entfremdung, Verfremdung : Alienation, Estrangement », dans *The Drama Review : TDR*, vol. 15, num. 1, autumn 1970.

CHLOVSKI Viktor, *Voyage sentimental*, Paris, Gallimard, Collection Littératures soviétiques, 1963.

---, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, Editions L'âge d'homme, 1973.

---, *Résurrection du mot*, Paris, Champ libre, 1985.

---, *Zoo or letters not about love*, Dalkey Archive Press, 1971.

COCCIA Emanuele, *La vie sensible*, trad. par M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2010.

CONTINI Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze, 1968.

---, *Frammenti di filologia romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. II.

DI SALVO Maria, « Note sulla ricezione della teoria letteraria russa in Italia », in *Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*.

ERLICH Victor, *Russian Formalism. History- Doctrine*, Mouton, The Hague, Paris, 1969 (first edition 1955).

FAYE Jean-Pierre, « Formalisme ou sens », dans *Critique*, n. 215, avril 1965, p. 339.

FERRARI- BRAVO Donatella, « Per un lessico della poetica sklovskiana », dans *Strumenti Critici*, n. 20, Février 1973, pp. 83- 105.

FRANCHI P. Luxardo, « Contenutisti e Calligrafi : cronaca di una polemica », dans *Eurialo De Michelis (1904-1990)*, éd. Beatrice Bartolomeo, Pisa/Roma, Fabrizio Serra, 2008, p. 129-148.

FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 2010 [1934].

FORREST Philip, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Paris, Seuil, 1990.

GIGLIOLI Daniele et SCARPA Domenico, « Strutturalismo e semiotica in Italia », dans *Atlante della Letteratura Italiana, Dal Romanticismo ad oggi*, vol. III, Torino, Einaudi, 2011, pp. 882-890.

GINZBURG Carlo, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001 [1998 version italienne].

---, *Rapporti di forza : storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2001.

GUGLIELMI Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

JACCARD Jean-Philippe, « Du futurisme au formalisme. Chlovski en 1913, *La Résurrection du mot*, dans *Europe : revue littéraire*, Mars 2005, pp. 37-54.

JAMESON Fredric, *The Prison-House of Language A Critical Account of Structuralism and Russian*, Princeton University Press, 1975.

---, *Brecht and Method*, London/ New York, Verso, 1998.

---, *Postmodernis, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1990.

---, *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1981. (Trad. française : *L'inconscient politique : Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. N. Vieillescazes, Paris, Questions Theoriques, 2012.

MANGANELLI Giorgio, *Letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967.

MATONTI Frédérique, « L'anneau de Moebius. La réception en France des formalistes russes », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 176-177, pp. 52-67.

---, « La Politisation du structuralisme. Une crise dans la théorie », dans *Raisons politiques*, Presses de Sciences Po, 2005/2, n. 18, pp. 48-71.

---, « Entre Moscou et Prague : les premières réceptions des formalistes russes par les intellectuels communistes français (1967-1971) », dans *Langages* 2011/2 (n° 182), p. 69-81

MAURO Walter, *La progettazione letteraria tra formalismo e realismo*, Ravenna, Longo Editore, 1977.

MAZZUCHELLI Sara, « La letteratura russa in Italia tra le due guerre ; l'attività di traduttori e mediatori di cultura », dans *Europa Orientalis* 25, 2006.

MENEGHETTI Maria Luisa, « Realtà, realismo, straniamento : Auerbach e il romanzo cavalleresco fino a Cervantes », dans *Moderna*, n. 1-2, 2009.

MERLEAU-PONTY Maurice *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

- , *Sens et non- sens*, Paris, Nagel, 1948.
- , « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- , *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, cours au Collège de France, Notes, 1953, éd., B. Zaccarello et E. de Saint-Aubert, Genève, MetisPresses, 2013.
- MIRABILE Andrea, *Le strutture e la storia : la critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, Milano, LED, 2006.
- MUZZIOLI Francesco, *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma.
- ORLANDO Francesco, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982.
- PANAITÉ Oana, « La Discipline du refus : sur le formalisme des écrivains », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 48, n. 2, Summer 2008, pp. 60-73.
- PHILIPPE Gilles et PIAT Julien, [dir.], *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- PETRI Giulio, *Retorica e logica*, Torino, Einaudi, 1968.
- PINTO Eveline, *Formalisme, jeu des formes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.
- PROVENZANO François, « Littérature et rhétorique : enquête sur des retours (récent et présent) du refoulé », *Fabula-LhT*, n. 8, « Le partage des disciplines », mai, 2011.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1961.
- , « Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman », dans *Critique* n. 111-112, 1956.
- ROBINSON Douglas, *Estrangement and Somatics of Literature. Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.
- ROSSI Enzo, *Le autoblinda del formalism. Conversazione con Viktor B. Sklovskij tra memoria e teoria*, Palermo, Sellerio, 2006.
- ROUSSET Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015.
- SEGRE Cesare, « La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre) », in *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979.

- , *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- , « V. Sklovski o le strutture della pietà », in *Paragone*, octobre 1996, n. 200, p. 14.
- , *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.
- SIMONIN Anne, « La littérature saisie par l'histoire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 111-112, mars 1996. pp. 59-75.
- STASI Beatrice, « Landolfi e i formalisti russi », dans *Intersezioni*, XII, Agosto 1992, pp. 291-310.
- TARFAGNA Nicola, *L'itinerario di Leone Ginzburg*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- TODOROV Tzvetan, éd., *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965. Édition italienne : *I formalist russi : teoria della letteratura e metodo critico*, a c. di T. Todorov, ed. italiana a c. di G. L. Bravo, traduzioni di G. L. Barvo, C. De Michelis, R. Faccani, P. Fossati, R. Oliva, C. Riccio e V. Strada, Torino, Einaudi, 1968.
- , « L'héritage méthodologique du formalisme », dans *L'Homme*, tome 5, n.1, 1965, pp. 64-83.
- VAN DEN OEVER Annie, éd., *Ostrannenie. On strangeness and the Moving Images. The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Amsterdam University Press, 2010.
- VITALE Serena, (éd), *Sklovskij. Testimone di un'epoca. Conversazioni con Serena Vitale*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- VITEZ Antoine, *De Chaillot à Chaillot*, Paris, L'échappée belle, Hachette, 1981.

Autres ouvrages consultés

- ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.
- ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958], trad. de l'anglais par G. Fradier, Paris, Clamann-Lévy, 1961.
- , *Q'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, 1995.
- ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, éd., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- ARON Raymond, *Les étapes de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1976.

ASOR ROSA Alberto (ed.), *Letterature Italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000.

BAUDELAIRE Charles, *Fusées – Mon cœur mis à nu – La Belgique déshabillée suivi d'Amoenitates Belgicae*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, 1986.

BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

BERGHEAUD Lise, *Queneau et les formes intranquilles de la modernité. 1917-1938 : lectures du récit anglo-saxon des XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2010.

BOOTH C. Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961.

CALVET Louis-Jean, *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Payot, 1987.

CALVINO Italo, *Saggi (1945-1985)*, Tomo 1, Milano, Mondadori, 1995.

---, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995.

CARNEVALI Barbara, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, Il Mulino, 2012.

CASSIN Barbara, [dir.], *Vocabulaire Européen des Philosophies. Dictionnaire des Intraduisibles*, Paris, Seuil/Le Robert, 2004.

CÉLINE Louis Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël, 1932.

---, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955, p. 19.

CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, 2005.

CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*

---, « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin », dans *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n. 2, 1994, pp. 407-418.

---, « Le monde comme représentation », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 6, 1989, pp. 1505-1520.

---, « Le sens de la représentation », dans *La Vie des idées*, 22 mars 2013. ISSN : 2105-3030.

COHN Dorrit, *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978. Version française : *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.

DANIUS Sara, *The Senses of Modernism : Technology, Perception and Aesthetics*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2002.

DAVID Michel, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1970.

DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien, 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 260.

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

de MONTETY Caroline, « À vos caddies, citoyens ! » La révolution, motif politique saisi par la publicité », dans *Mots. Les langages politiques*, n. 98 Mars 2012.

DIMITRIJEVIC Vladimir, *Personne déplacée. Entretiens avec J.L. Kuffer*, Paris, L'Age d'homme, 1987.

DUCROT Pierre et SCHAEFFER Jean-Marie, éd., *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972.

FLAUBERT Gustave, *Préface à la vie d'écrivain, ou Extraits de la correspondance*, Paris, Seuil, 1990, p. 272.

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

ERNAUX Annie, *Les années*, Paris, Galimard, 2008.

GAUVIN Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Éditions Karthala, 1997.

---, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004.

GODARD Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.

GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1, Paris, Minuit, 1977.

GUGLIELMI Guido, *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967.

HARTOG François, *Régimes d'historicité, Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

LHOTE André et PAULHAN Jean, *Correspondance 1919-1961*, éd. D. Bermann Martin et B. Giusti Savelli, Paris, Gallimard, 2009.

MAMABOUT Catherine, *Que faire de notre cerveau ?*, Paris, Bayard, 2004.

MANGONI Luisa, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni 1930 agli anni 1960*

MANZONI Alessandro, *Les fiancées, Histoire milanaise du XVIème siècle*, Paris, Éditions Garnier, 1828 [1827].

MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

---, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993.

---, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994.

---, *Politiques de la représentation*, Paris, éditions Kimé, 2005.

MARTIN Jean-Pierre, *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, Corti, 1998.

MAZZONI Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

McDONALD Christie and SULEIMAN R. Susan, *Franch Global. A New Approach to Literary History*, New York, Columbia University Press, 2011.

MORETTI Franco, « The Soul and the Harpy. Reflections on the Aims and Methods of Literary Historiography », in *Signs Taken For Wonders : On the Sociology of Literary Forms*, trad. David Forgacs, New York, Verso, 1983, pp. 1-41.

---, *The bourgeois. Between History and Literature*, London/New York, Verso Book, 2013.

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2014.

OZOUF Mona, *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976.

PEDULLÀ Gabriele, [dir.], *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo ad oggi*, vol. III, Torino, Einaudi, 2011.

PHILIPPE Gilles, « Le Paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », dans *Langue française*, n. 132, 2001.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 4 tomes, Paris, Gallimard, Collection Pléiade, 1987-1989.

RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

RINALDI Rinaldo, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciari, Testori, Arbasino*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1985.

RAGONE Giovanni, *Un secolo di libri*, Torino, Einaudi, 1999.

REGGIANI Chistine, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008.

RE Lucia, *Calvino and the Age of Neorealism. Fables of Estrangement*, Stanford University Press, 1990.

SARTRE Jean-Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
---, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964.

SCHLANGER Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Verdier poche, 2008.

SCHILLING Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve-D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

SEGRE Cesare, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

SIMMEL Georg, *La parure et d'autres essais*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

SPITZER Leo, « Une habitude de style (Le Rappel) chez M. Céline », dans *Cahiers de l'Herne*, 2, 1965, pp. 153-172 ;
---, *Études de style*, précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinski, traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1970.

TORTONESE Paolo, *L'homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

VAILLANT Alain, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », dans *Romantisme*, 2/2010 (n. 148), pp. 11-25.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971.

VIART Dominique, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1999.

WALLERSTEIN Immanuel, *World-systems analysis : An introduction*, Duke University Press, 2004.

Sites consultés

CRIST Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes
<http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>

socius : ressources sur le littéraire et le social
<http://ressources-socius.info/index.php/lexique>

Association des amis de Claude Simon
<http://associationclaudesimon.org/?lang=fr>

The Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS)
<http://www.gadda.ed.ac.uk>

Site consacré à l'œuvre de Louis Marin
<http://www.louismarin.fr/>

International Encyclopedia of the First World War
<http://encyclopedia.1914-1918-online.net>

CURRICULUM VITAE

Cecilia Benaglia ---- Born in Verona (Italy) 05/22/1986

EDUCATION :

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE, Paris, France: Sept. 2013-June 2014
Visiting Fellow in Residence.

JOHNS HOPKINS UNIVERSITY, Baltimore, Maryland: Sept. 2010-May 2011
Visiting Student in the German and Romance Literatures and Languages Department.

UNIVERSITÉ PARIS VIII- VINCENNES SAINT-DENIS, France: Sept. 2009- June 2010
Master 2 in Comparative Literature – Supervisor : Tiphaine Samoyault.
Thesis : « Figures du passeur littéraire : Valéry Larbaud, Nino Frank et Roberto Bazlen »
(Awarded highest distinction) .

UNIVERSITÉ PARIS III SORBONNE NOUVELLE, France: Sept. 2008- June 2009
Master 1 in Comparative Literature – Supervisor : Yen-Mai Tran-Gervat.
Thesis: « Traduire Mallarmé, les temps de la traduction. Deux versions italiennes de *L'Après-midi d'un Faune* » (Awarded highest distinction).

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI, Venice, Italy: September 2005- June 2008
Bachelor's degree in Modern and Contemporary Italian Literature –
Supervisor: Anna Boschetti.
Thesis: « La traduzione come progetto critico e letterario. *Les Fleurs du Mal* nella versione di Giovanni Raboni ». (Awarded highest distinction).

RESEARCH EXPERIENCE:

- AY 2013-2014: "Stage Doctoral" at the University Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Comparative Literature Department.
- Spring 2013: Research Assistant for Professor Stephen Nichols, Johns Hopkins University. Medieval Literature and Digital Humanities - Research and preparation of bibliographies on topics including latest publications on Digital Humanities; Food habits and culture in Medieval French Literature.
- July 2011: Institute of French Cultural Studies at Dartmouth College.

Film & Media

- Spring 2015 - Fall 2016: JHU CAMS (Center for Advanced Media Studies) – Research and Editing Assistant. Work with the director Bernadette Wegenstein and the editor Victor Livingston on the project “Devoti Tutti”, a documentary film about the devotional cult to Saint Agatha of Catania, Sicily. Archival research, editing and translation (from Sicilian to English).

FELLOWSHIPS AND AWARDS:

- Dean’s Prize Freshman Seminar, Johns Hopkins University Fall 2016
- Teaching Academy Diploma, Johns Hopkins University, 2016
- The J. Brien Key Fund, Johns Hopkins University, 2016
- Marion Frances Chevalier Fund, Johns Hopkins University, Summer 2016
- Dean’s Teaching Fellowship, Johns Hopkins University Fall 2015
- Graduate Representative Organization (GRO) Travel Funding, JHU, 2015
- Summer Research Funding, GRLL Johns Hopkins University, 2015
- Fellowship for the Institute of French Cultural Studies in Dartmouth College, Awarded by GRLL at Johns Hopkins University 2011
- Gilman Fellowship, Johns Hopkins University, 2011-2017
- Visiting Student Fellowship, Johns Hopkins University, 2010-2011

TEACHING EXPERIENCE:

Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland

- Spring 2017, **Medical French** (Taught in French)
Created syllabus, taught all classes, graded all work.
- Fall 2016, **Writing the Great War. French Literature and World War I** (Taught in English as a Freshman seminar) - Created syllabus, taught all classes, graded all work.
- Spring 2016, **Medical French** (Taught in French)
Created syllabus, taught all classes, graded all work.
- Intersession 2016, **Filming change: French Society Through Documentary** (Taught in English) Created syllabus, taught all classes, graded all work.
- Fall 2015, **Writing the Great War. French Literature and World War I** (Taught in French)
Created syllabus, taught all classes, graded all work.
- Spring 2015, Graduate Teaching Assistant 210. 201 **Intermediate French II**
Taught all class, helped develop activities, assignments and tests, graded all work
- Intersession 2015, **The Roaring Sixties. France’s last Revolution(s) in Moving Images**

(in English, co-taught with Guido Furci)

Created syllabus, co-taught all classes, graded all work.

- Fall 2014, Graduate Teaching Assistant, **Topics in French Cinema: "Immigration, identité, difference culturelle"**. Helped the main Instructor grading written assignments.
- Spring 2012 and Fall 2012, Graduate Teaching Assistant 210. 301 **Advanced French II** and I
Taught all class, helped develop activities, assignments and tests, graded all work.
- Fall 2011, Graduate Teaching Assistant 210. 201 **Intermediate French I**
Taught all class, helped develop activities, assignments and tests, graded all work.
- Fall 2010 and Spring 2011 Graduate Teaching Assistant 210.201 **Intermediate French I/II** - Taught all class, helped develop activities, assignments and tests, graded all work.